

GEORGES DIDI-HUBERMAN
Venus rajada

Este libro propone un nuevo punto de vista para mirar / admirar / desnudar / revestir la Venus de Botticelli y, por extensión, la imagen del desnudo femenino en el arte, la literatura y la filosofía desde el Quattrocento hasta nuestros días. El lúcido, penetrante e iconoclasta análisis de Georges Didi-Huberman desvela la desnudez como sueño y crueldad del artista, como motivo de homenaje y de sadismo, como objeto de admiración y de horror clínico. Desnudez ideal, desnudez impura, culpable, expuesta y "rajada" por la mirada y la intención se alternan en un ensayo que reexamina las fuentes literarias con las aportaciones de Freud, Bataille o Sade y provoca la reflexión del lector / espectador: ¿qué nos esconde un cuerpo desnudo?

Georges Didi-Huberman (Saint-Etienne, 1953) es historiador del arte y filósofo, profesor de l'Ecole des hautes études en sciences sociales y autor de una extensa bibliografía sobre arte del Renacimiento, arte contemporáneo y fotografía, entre la que destacan títulos como *Fra Angelico* (1990), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992) y *L'image survivante* (2002). *Venus rajada* es su obra más aclamada, con la que ha obtenido el reconocimiento mundial.

Un soberbio ensayo sobre la representación del desnudo femenino y su resonancia erótica.

LE NOUVEL OBSERVATEUR



www.editoriallosada.com

ISBN 84-96375-09-9

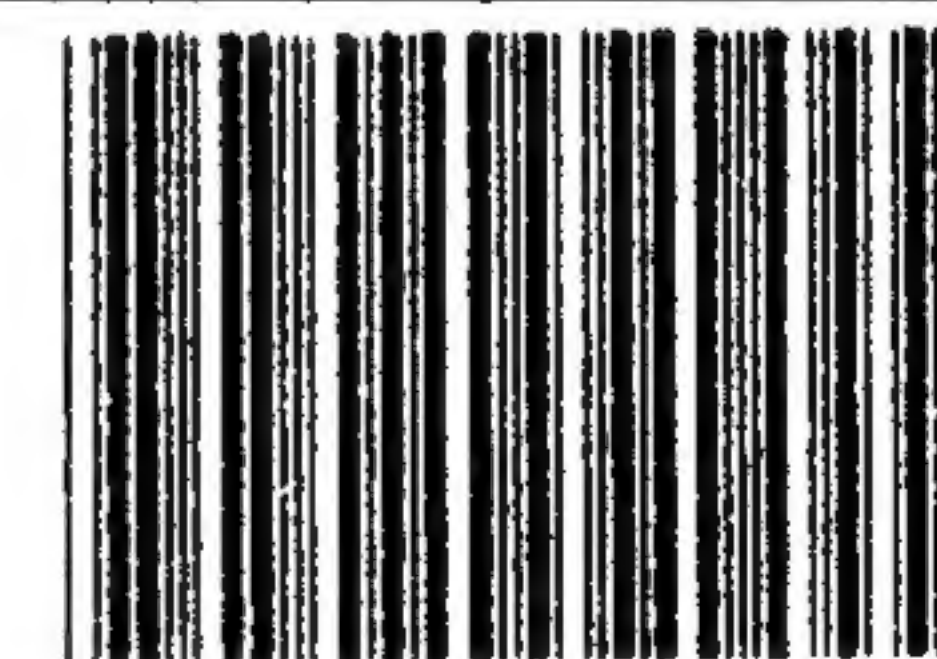


9 788496 375093

GEORGES DIDI-HUBERMAN
Venus rajada



BIBLIOTECA
UAM
CUAJIMALPA



046162

AG N7573 D5318

Venus rajada : desnudez, sue.o,
crueldad / Georges Didi-Huberman ; tra
Madrid : Losada, 2005

Venus rajada

Desnudez, sueño, crueldad

GEORGES DIDI-HUBERMAN

Traducción de JUANA SALABERT



7573
5318

515 25818

Índice

Primera edición: junio de 2005

© Editorial Losada

Fuencarral, 45, 2º G

28004 Madrid

Tel.: + 34 915 241 122

Tel.: + 34 915 234 618

Fax: + 34 915 234 618

www.editoriallosada.com

Editorial Losada, S.A.

Moreno 3362 - 1209 Buenos Aires, Argentina

Producido y distribuido por Editorial Losada, S.L.

Calleja de los Huevos, 1 - 2º izda.- 33003 Oviedo

Impreso en España

Reservados todos los derechos

© Éditions Gallimard, 1999

Título original: *Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté*

© Traducción: Juana Salabert

Supervisor de la corrección: Javier Augusto Gómez Montero

Queda hecho el depósito que marca la ley 11723.

Marca y características gráficas registradas en la

Oficina de patentes y marcas de la Nación.

Depósito legal: B-35.331-2005

ISBN 84-96375-09-9

Desnudez ideal: *La Venus de los Medicis*

19

La Venus de Botticelli, mineral y celestial. – El desdoblamiento platónico del amor. – Desnudo y desnudez según Kenneth Clark: rechazo de la empatía, separación de la forma y del deseo. – Cómo el cuerpo desnudado se convierte en un género ideal, y cómo la historia del arte humanista aísla al desnudo de su desnudez: ropaje literario, ropaje de mármol, ropaje ideológico. – El aislamiento psíquico y el tabú del tacto.

Desnudez impura: entre pudor y horror

37

Ser tocado, ser abierto: Eros y Tanatos. – Aby Warburg ante El Nacimiento de Venus: estilo y empatía, dialéctica del interior y de lo fronterizo, Pathosformel. – La belleza hechizada por el sueño y el síntoma. – La fuente literaria no es clave, sino cadena asociativa. – Trabajo figural y principio de impureza: el horror en la gracia, el desollado en el desnudo, lo informe en la forma.

Desnudez culpable: “Vivir... rehuendo a las mujeres”

61

De la fuente (Poliziano) a la contra-fuente (Savonarola) – Non volsi mai donna, o la belleza femenina condenada a la hoguera. – Botticelli savonaroliano: la desnudez inquieta, culpable, amenazada. – Desnudez de humillación, o el sacrificio de la carne. – Desnudez de castigo: Holofernes y los pecadores en el infierno de Dante. – Cuerpos desnudos, cuerpos mortificados, cuerpos abiertos.

Desnudez cruel: “la muerte misma estaba invitada”

79

Hacia un punto de vista heterológico. – Botticelli, de la nuda Veritas a la “Caza infernal”: una “Venus” abierta, víctima, eternamente asesinada. – Pesadilla para una alcoba nupcial. – Características psíquicas del relato de Boccaccio. – El trabajo de figuración: insensibilidad frente a la contradicción, desplazamiento (herida y entrañas), aparición de lo informe (el corazón devorado), ritmos de retorno.

Desnudez psíquica: la atracción del filo 103

La desnudez como objeto psíquico de aparición: entrelazada de sueño y de crueldad. – Círculo de la crueldad en Boccaccio. – El sueño es la existencia: Binswanger. – El desnudo, lo frío y lo cruel. – Botticelli con Bataille. – Los dos sentidos del verbo "abrir". – Elocuencia estrangulada, belleza sacrificada. – El atractivo del terror, la atracción del filo. – No hay imagen del cuerpo sin la imaginación de su apertura.

Desnudez abierta: la Venus de los médicos 119

Desnudez ofrecida y desnudez entregada: el humanismo florentino visto por el marqués de Sade. – Museo del Arte (Uffizi) y Museo de la Ciencia (Specola). – La Venus de los Medici y la Venus de los médicos, obra maestra de Clemente Susini. – Apertura y desnudez en el sueño de Irma. – No hay imagen del cuerpo sin la apertura de su propia imaginación. – Sade con Zumbo en los confines de la crueldad.

Notas 147

Índice de ilustraciones 169

Índice onomástico 173

I Sandro Botticelli,
El Nacimiento de Venus
(detalle), hacia 1484-1486.
Temple sobre lienzo.

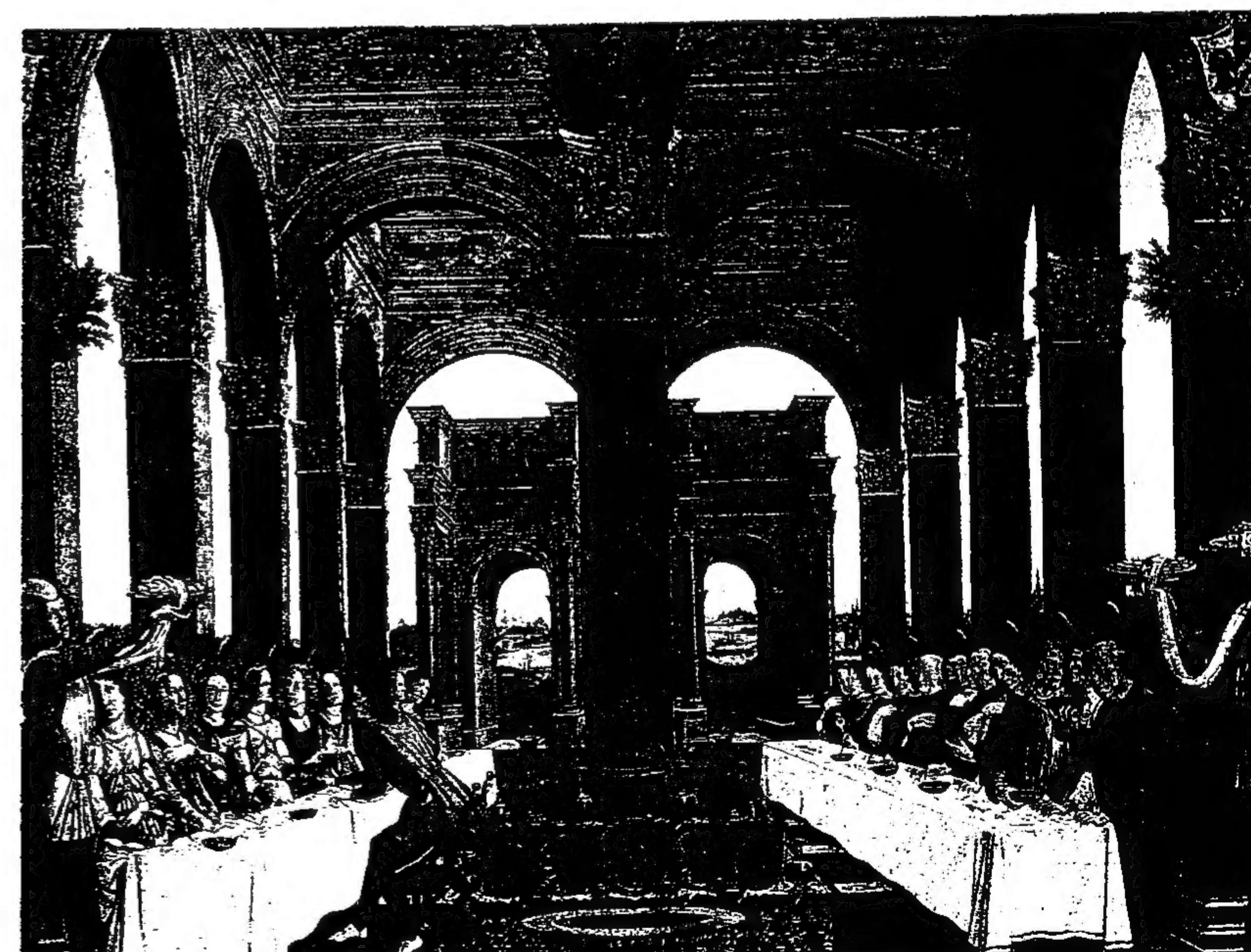




Sandro Botticelli,
Primavera y Venus (detalle),
hacia 1483.
Pintura sobre tabla.



III Sandro Botticelli,
*El descubrimiento
del cadáver de Holofernes*
(detalle), hacia 1469-1470.
Pintura sobre tabla.

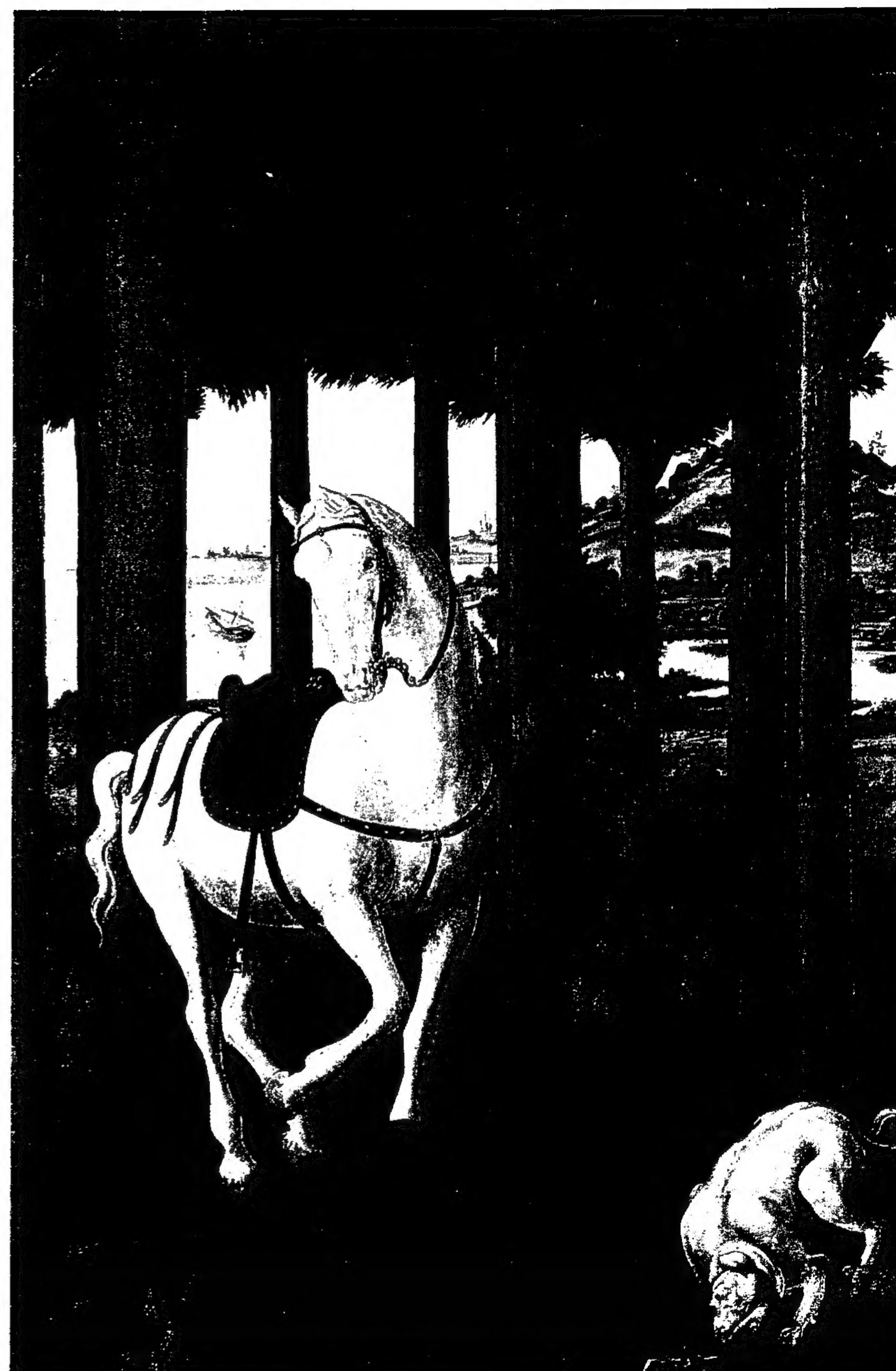


V y V Sandro Botticelli,
Historia de Nastagio degli Onesti
(panel I arriba y panel II abajo),
1482-1483. Temple sobre tabla.

VI y VII Sandro Botticelli,
Historia de Nastagio degli Onesti
(panel III arriba y panel IV abajo),
1482-1483. Temple sobre tabla.



VIII Sandro Botticelli,
Historia de Nastagio degli Onesti
(panel II, detalle: La evisceración),
1482-1483. Temple sobre tabla.



IX Sandro Botticelli,
Historia de Nastagio degli Onesti
(panel II, detalle: Las vísceras devoradas por
los perros), 1482-1483. Temple sobre tabla.



X Clemente Susini,
Venus desventrada,
1781-1782. Cera coloreada.

*“Nell’ una è insculpta la ’nfelice sorte
del vecchio Celio; e in vista irato pare
suo figlio, e colla falce cadunca sembra
tagliar del padre le feconde membra.*

*Ivi la Terra con distesi ammanti
par ch’ogni goccia di quel sangue accoglia,
onde nate le Furie e’ fier Giganti
di sparger sangue in vista mostron voglia;
d’un seme stesso in diversi sembianti
paion le Ninfe uscite senza spoglia
pur come snelle cacciatrice in selva,
gir saettando or una altra belva.*

*Nel tempestoso Egeo in grembo a Teti
si vede il frusto genitale accolto,
sotto diverso volger di pianeti
errar per l’onde in bianca schiuma avvolto;
e drento nata in atti vaghi e lieti
una donzella non com uman volto”.*

A. Poliziano, *Stanze* (1494), I, 97-99.

“Tout ce qui agit est une cruauté”.

A. Artaud, *Le Théâtre et son double* (1938),
Obras Completas, IV, Gallimard, París, 1978, p. 82.

Desnudez ideal:
la *Venus de los Medicis*

La *Venus* de Bötticelli es tan bella como desnuda está. Pero es tan hermética, tan impenetrable como bella (*pl. 1, ilustraciones 1 y 5*). Dura es su desnudez: cincelada, escultural, mineral. Cincelada, porque el dibujo de su contorno es de una nitidez particularmente cortante, una nitidez que “arrebata”^{*} el cuerpo desnudo a su propio fondo pictórico, al modo, en cierto sentido, de los bajorrelieves. ¿Acaso el primer testimonio que sobre el pintor nos ofrece Vasari no guarda, precisamente, relación con su formación de orfebre?¹. ¿Y acaso Botticelli no ha sido considerado en su conjunto como un “pintor-orfebre” por Aby Warburg y muchos otros críticos posteriores?².

He aquí pues un desnudo admirable cincelado por su propio dibujo. Sin embargo, su escala (a tamaño natural), así como su colorido (una *tempera magra* extremadamente fina, opaca y luminosa, pálida como una piedra³), suscitan asimismo en el espectador la ineludible evocación del relieve de una antigua estatua. El cuerpo de Venus parece el de un mármol muy liso y muy frío, al que el artista hubiera añadido únicamente ese extraño, casi chocante, raudal de la cabellera dorada, así como el verdiazul vitrificado de los ojos y esos toques de encar-

^{*} Nota de la Traductora: el verbo francés “enlever” tiene el sentido de “quitar”, pero también el de “secuestrar”.

ne en las extremidades del cuerpo, en las mejillas, en los labios. No obstante, el corazón de ese cuerpo nos resulta impenetrable, a pesar de ofrecerse a nuestras miradas en su más completa desnudez. Su especie de soledad pensativa lo aleja de nosotros como de su propia existencia sexual. Se diría que esta mujer está olvidando –o que aún no lo sabe– lo que significa y representa plenamente para los seres humanos el Amor, cuya divinidad, como todo el mundo sabe, ostenta ella.

Se puede argüir que lo propio de una divinidad es trascender el motivo mismo de su divinidad. El hecho de hallarnos ante un desnudo cuasi *mineral* nos obligaría en este caso a entenderlo y a interpretarlo cual desnudo trascendido, sublimado, perfecto, ideal. En suma, como a un desnudo *celestial*. Esta evidencia halla una confirmación iconológica en la referencia –frecuente en casi todos los humanistas florentinos del Quattrocento– al “desdoblamiento” del Amor tal y como lo expuso un célebre pasaje del *Banquete* de Platón: “Si no hubiera más que una Afrodita, no habría más que un Amor. Pero, como ella es doble, hay asimismo, necesariamente, dos Amores”⁴. No cabe duda alguna acerca de que en el horizonte ideológico de un pintor humanista como Botticelli existían dos Venus, respectivamente llamadas *Venus cœlestis*, la celestial, y *Venus naturalis*, la vulgar. ¿Cómo extrañarse entonces de que un historiador del arte como Kenneth Clark haya establecido a partir de dicho “desdoblamiento” la “justificación [misma] del desnudo femenino” en el terreno, no ya de las *imágenes* en general –las imágenes pueden ser vulgares, feas, hasta pornográficas–, sino en el del *arte* en particular?

1 Sandro Botticelli,
El Nacimiento de Venus
(detalle), hacia 1484–1486.
Temple sobre lienzo.



2 Sandro Botticelli,
La Virgen de la granada
(detalle), alrededor de 1487.
Temple sobre tabla.



“Desde los tiempos más remotos, el carácter obsesivo e irracional del deseo físico ha buscado una satisfacción a través de la imagen (*images*), y el arte europeo (*European art*) se ha esforzado periódicamente durante el curso de su historia en conferir al desnudo femenino una forma mediante la cual Venus dejara de ser vulgar para convertirse en celestial”⁵.

Es en este aspecto en el que Botticelli ha podido ser calificado por Kenneth Clark como “uno de los más célebres poetas de Venus”⁶: no se es poeta más que de la Venus celeste, sobre todo en esa Florencia del Quattrocento en la que retumban los sermones de Savonarola (portadores de todas las culpabilidades) al tiempo que resuenan las referencias a la antigua filosofía (portadora de todas las idealidades).

“Que el rostro de la deidad cristiana (es decir, la Virgen María –*ilustración 2*–) con toda su tierna comprensión y la delicadeza de su espíritu pueda ser colocado sobre un cuerpo desnudado sin provocar la más mínima disonancia, tal es sin lugar a dudas el triunfo postrero de la *Venus celestial*”⁷.

He aquí el modo en que un *cuerpo desnudado* –esta especie de *strip-tease* pictórico, tan petrificado como desmelenado, frontalmente exhibido pese a su gestualidad de pudor– se vuelve la encarnación, la desencarnación deberíamos más bien decir, del desnudo en tanto que *género ideal*. Como se recordará, Kenneth Clark se vio obligado, para justificar la paradoja contenida en el título de su libro *The Nude: A Study of Ideal Art*, a dis-

tinguir el *desnudo* como “forma artística ideal” –forma tan moralmente inofensiva como la de la ópera italiana, por ejemplo– de la *desnudez* contemplada como esa cosa verdaderamente demasiado embarazosa, demasiado empática y sexual para acceder a la esfera “cultivada” del arte como tal:

“La desnudez (*nakedness*) es el estado en que se halla aquel que ha sido despojado de sus ropas; la palabra sugiere en parte el embarazo que la mayoría de nosotros sentimos en dicha situación. La palabra “desnudo” (*nude*), por el contrario, no suscita en un medio o ambiente culto ninguna asociación de ideas embarazosa. La imagen imprecisa que proyecta en nuestras mentes no es la de un cuerpo aterido e indefenso, sino la de un cuerpo armónico, pletórico, seguro de sí mismo: el cuerpo re-modelado. (...) El desnudo es una forma artística (*art form*) inventada por los griegos en el siglo V a. de C., del mismo modo que la ópera es una forma artística inventada en Italia en el siglo XVII”⁸.

Semejante razonamiento sirve al menos a dos posturas teóricas, dos posturas imbricadas la una en la otra en ese orden del discurso que se denomina historia del arte⁹. La primera, neovasariana, estriba en querer establecer la preeminencia del *designio* –o del *dibujo** –, según

* Nota de la Traductora: en francés, “designio” (*dessein*) y “dibujo” (*dessin*) se pronuncian igual. Por tanto, al traducir este párrafo se pierde obligatoriamente el juego de palabras fonético empleado por el autor.

las dos significaciones conjugadas de la palabra *disegno*— en el marco implícito del *deseo* y en el marco, más explícito, de todo aquello que, en la pintura, guardaría relación con una fenomenología del cuerpo y de la *carne*. Cuando Kenneth Clark reivindica la idealidad del desnudo al indicarnos que “no consideramos el desnudo en tanto que organismo viviente, sino en tanto que dibujo”¹⁰ se encamina, más o menos conscientemente, tras los pasos de Vasari cuando éste hablaba del *disegno* en términos de “intelecto” (*intelletto*), de “concepto” (*concetto*), de “idea” (*idea*) o de “enjuiciamiento” (*giudizio*)¹¹.

La otra postura amplía todo esto a una esfera que yo llamaría neokantiana. Consiste en querer establecer la preeminencia del *juicio* estético sobre un rechazo deliberado y expreso de toda *empatía* hacia la imagen: “Ese proceso llamado en estética empatía”, afirma de nuevo Kenneth Clark, “se sitúa en los antípodas de la actividad creadora y del estado mental que origina el desnudo”¹². Si el *desnudo* es una forma artística, eso significa que se debería poder desembarazarlo de su *desnudez*. Esto significa que el universo estético no se constituiría, en semejante ejemplo, sino mediante la *separación de forma y deseo*, aun si dicha forma acogiera expresamente nuestros más poderosos deseos. Esto significa que se podría, ante cada desnudo, mantener el juicio y olvidar el deseo, mantener el concepto y olvidar el fenómeno, mantener el símbolo y olvidar la imagen, mantener el dibujo y olvidar la carne. Si ello fuera posible—cosa que no creo—, entonces la *Venus* de Botticelli no sería, para concluir, nada más que un desnudo “celestial” y cerrado, un desnudo despojado de su desnudez, de

sus (nuestros) deseos, de su (nuestro) pudor. Despojado, en suma, de su (nuestra) culpabilidad, esa especie de *corte* que impone fundamentalmente todo deseo¹³.

¿Cómo se las ingenia la “historia del arte en tanto que disciplina humanista”¹⁴ para dessexualizar y desculpabilizar la figura de Venus, para encerrarla y petrificarla proyectándola al tiempo al éter apaciguador de las ideas? En primer lugar, se obnubila con respecto al revestimiento literario de la obra: coloca en primer término las “fuentes”, términos griegos o latinos evidentemente menos perturbadores que la imagen directa de un seno desnudo, de una cabellera desparramada o de una mano sobre el vientre. La inmediatez visual del *Nacimiento de Venus* se convierte así en la ilustración de una “representación de palabras”. Se prefiere distinguir a su través tan sólo la transcripción o la traducción pictórica—una realidad secundaria, claro está— de antiguas o de menos antiguas descripciones literarias, fuertemente mediatizadas a su vez por un distanciamiento espacial y cronológico: descripciones relativas a la mítica, la inexistente *Afrodita anadyomena* del pintor griego Apeles¹⁵. Ese cuadro había desaparecido hacía ya mucho tiempo cuando Plinio el Viejo y Ovidio lo ensalzaron con mayor o menor precisión y efectos retóricos¹⁶. Después, los textos antiguos fueron leídos e imitados por los humanistas, especialmente por Poliziano en sus *Stanze*¹⁷. El desnudo de Botticelli no será de este modo, para concluir, más que la consecuencia figurativa, la consecuencia retraducida y desencarnada de toda esta serie discursiva: dicho en otras palabras, el cuadro existente (el del Quattrocento) se habrá limitado así a ilustrar las descripciones literarias de un cuadro inexistente, invisible y lejano (el de la Antigüedad).

Así pues, Venus se aleja. Mas, como si la *Afrodita* pintada por Apeles se hallara aún demasiado cercana —sin duda a causa del propio material: pigmentos líquidos, ligamentos orgánicos—, demasiado próxima al torbellino originario, húmedo y humoral, *afrodisíaco* y *anadyomeno*, se creyó conveniente y útil fijar, pretrificar un poco más la figura cincelada por Botticelli: se le fabricó entonces una vestimenta de mármol. Puesto que la célebre *Venus* era un encargo de los Medicis, puesto que se ajustaba por su dimensión real (su “tamaño natural”), por su colorido e incluso por su gestualidad, a los cánones de la escultura griega (cabeza ladeada hacia la pierna doblada: se trata de un rasgo praxiteliano clásico), se la asoció muy pronto con la *Venus de los Medicis*, la más célebre de las obras de la Antigüedad clásica conservadas en Florencia (*ilustración 3*). Pese a tratarse en realidad de una copia griega o romana de principios del siglo I a. de C., según un prototipo de Praxíteles, reinaba —y sigue haciéndolo en la actualidad— en el centro de la Tribuna de los Uffizi. Su origen es incierto; se atestigua su existencia en las colecciones de los Medicis únicamente en 1598; sus brazos son el resultado de una muy moderna restauración, obra de Ercole Ferrata y no, como tantas veces se ha dicho, de Bandinelli o Bernini¹⁸.

Mencionar la *Venus de los Medicis* a propósito de la *Venus* botticelliana —así lo han hecho muchos historiadores del arte, desde la época de Eugene Müntz y Aby Warburg¹⁹— se debe quizá a una inexactitud arqueológica. Pero no se debe deducir de ahí un error lingüístico: porque no sólo la *Venus* de Botticelli es, desde luego, una obra de los Medicis²⁰, sino que la escul-

tura conocida como *Venus de los Medicis* no es sino el más célebre avatar de una serie, una *Venus pudica* cuyas características conocían ya muy bien los hombres del Quattrocento, e incluso los del Trecento; una estatua de ese tipo es mencionada en Florencia por Benvenuto da Imola en su comentario de Dante, y Lorenzo Ghiberti habla del descubrimiento de una antigua escultura de Venus enterrada bajo la propia casa de Brunelleschi. Abundan los ejemplos de este tipo en la Toscana, así como en Roma, por supuesto, y ello sin contar las innumerables versiones *all'antica* realizadas en diferentes materiales durante todo el Renacimiento²¹.

Una última operación terminó de completar esa “toma de idealidad”, por decirlo en términos similares a los de la “toma de posesión” o, en el caso de las órdenes religiosas, “toma de los hábitos”, en lo que se refiere al desnudo boticelliano. Para terminar de separar al desnudo de su propia desnudez, se ha querido —porque era fácil— revestirlo con un tercer ropaje: tras el literario y el mármoleo, se le buscó un ropaje ideológico, una vestimenta hecha a la medida de unos muy precisos conceptos filosóficos. Una manera más de afirmar, de nuevo, que ese desnudo no debía ser contemplado *por delante*, en su ofrecimiento frontal, sino que había de ser visto sesgadamente, dando un rodeo. Se trataba, en suma, de interponer una pantalla: se trataba de que el *simbolismo del desnudo* pudiera imponerse a la *fenomenología de la desnudez*.

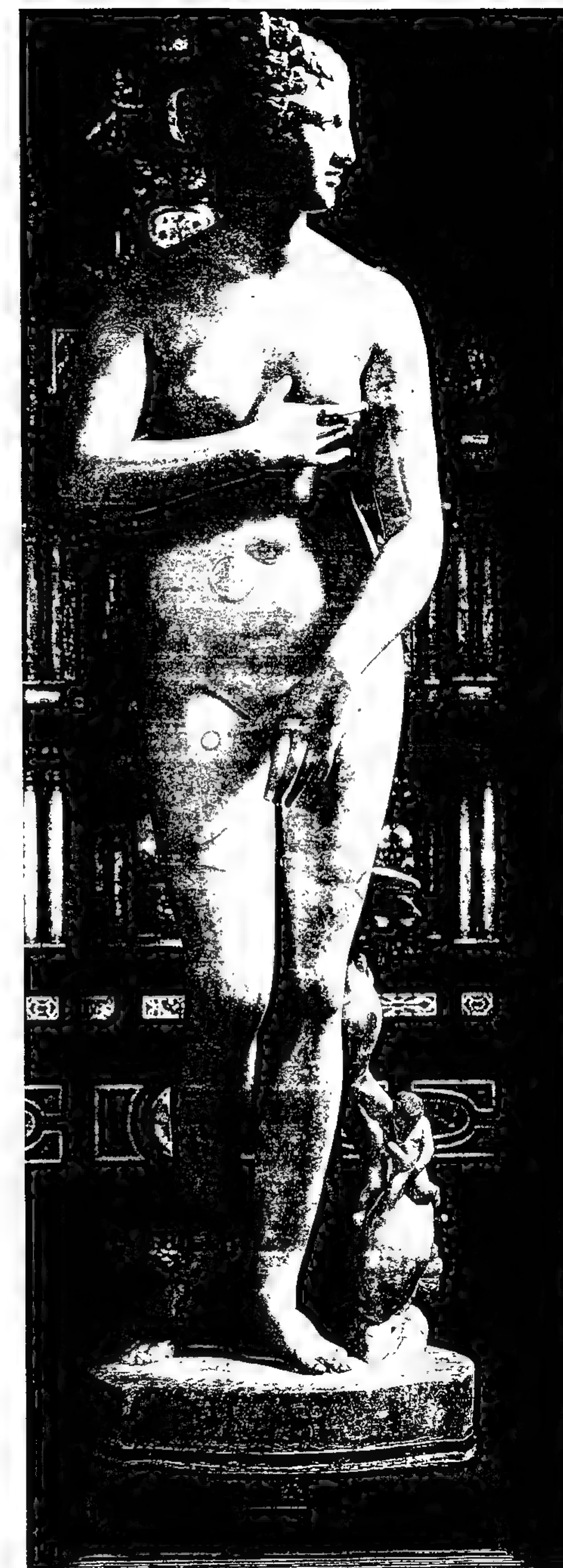
¿Venus, un cuerpo de mujer en tamaño natural, un *strip-tease* convertido en cuadro, un llamamiento “afrodisíaco” a la empatía o al deseo táctil? En absoluto.

Venus, aquí, es más bien la *Humanitas* que se puede leer en Marsilio Ficino²². Es la *Philosophia* sobre la que escribe Pico della Mirandola²³.

Es, de modo aún más general, la *nuda Veritas* de los neoplatónicos del Quattrocento, sobre la que Erwin Panofsky ha escrito algunas páginas célebres en sus *Ensayos de iconología*: temática de la “verdad desnuda” en la literatura clásica, muy en especial en lo tocante a Horacio; cristianización de dicho tema en ciertas alegorías de finales de la Edad Media; utilización de la *Venus pudica* en la representación, obra de Giovanni Pisano en la catedral de Pisa, de la Templanza o de la Castidad; modelo filosófico de la desnudez como inmanencia (*nuda, innata*), destino iconológico de los conceptos ilustrados por Cesare Ripa mediante cuerpos desnudos²⁴.

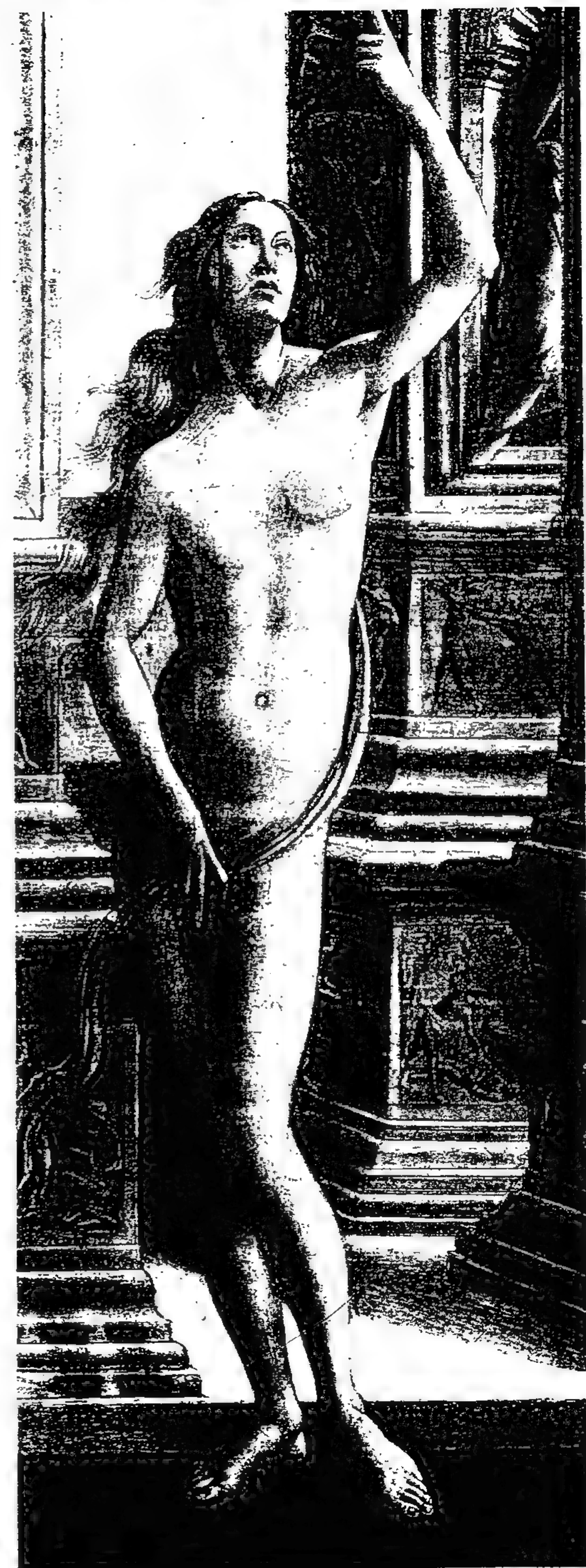
Ese carácter desencarnado, teórico y metafórico de la desnudez nos es confirmado por el propio Botticelli en su representación de la Verdad, esa protagonista aislada a la izquierda de su cuadro alusivo a la legendaria *Calumnia* de Apeles (ilustración 4). Ya Alberti consideraba la Verdad –más allá de la *ekphrasis* de referencia, es decir, del texto de Luciano– como a una figura “púdica y modesta” (*pudica et verecunda*), manera indirecta, pero incuestionable, de decirnos que estaba desnuda²⁵. Botticelli realiza en todo caso una rigurosa transformación de su *Venus* pintada diez años atrás (hay que recordar que entretanto había muerto Lorenzo de Medici y que el pintor no podía ignorar las prédicas de Savonarola contra la desnudez de los cuerpos)²⁶: a pesar de las muy contundentes analogías posturales,

3 Anónimo griego o romano.
Venus de los Medici. Siglo I
a. de C. Mármol.



se ve claramente que el desnudo se ha verticalizado, ha ascendido, ha perdido su rubor en provecho de una tez uniformemente amarillenta; se ha moderado la sensual caída de la cabellera y, lo más importante, se ha roto el marcado de los llamados “caracteres sexuales secundarios”, es decir, la rotundidad, la “suavidad” de los senos, de las caderas, de los hombros, de los brazos. Kenneth Clark escribe que “las prédicas y el martirio de Savonarola le habían convencido (a Botticelli) de que los placeres de los sentidos, aun purificados de toda vulgaridad, son vanos y despreciables. (...) De modo que la Verdad en el cuadro de *La Calumnia* es, de todos los desnudos que no se puede realmente tildar de feos, el menos deseable. Se asemeja aparentemente a la Venus (...) pero la fluidez de las líneas ha sido quebrada prácticamente en todas partes”²⁷.

Con esta ruptura, es toda la *desnudez* de la *imagen* venusina la que parece definitivamente eliminada del *desnudo* tal y como lo idealiza el *arte* de Botticelli. ¿Cómo se ha logrado esto? Se ha transformado el *desnudo* mismo en *el ropaje*, en la vestimenta que sirve de alguna otra cosa: vestimenta del dibujo y la belleza ideales, vestimenta de los relatos mitológicos y de las descripciones literarias, vestimenta de los mármoles antiguos desenterrados, vestimenta de los conceptos neoplatónicos... Nada, en ese juego ilimitado de las referencias sacadas a la luz por el método iconológico, es históricamente ilegítimo: la Venus celestial de los neoplatónicos, el *disegno*, los textos de la Antigüedad sobre *Afrodita anadyomena*, el tipo clásico de la *Venus pudica*, el tema humanista de la *nuda Veritas* —todo ello par-



4 Sandro Botticelli.
La calumnia de Apeles
(detalle), hacia 1494-1495.
Temple sobre lienzo.

ticipó en la representación botticelliana de la desnudez. Pero todo ello participó de modo dinámico y *diatéctico*, es decir en de un contexto hecho de asociaciones y desplazamientos, de tensiones, de intensidades contradictorias, de “hibridaciones” y de “inestabilidades”, tal y como Warburg describía, con toda justeza, el Renacimiento mismo en lo que se refiere a su relación con las formas de la Antigüedad²⁸.

Anular la *desnudez* del *desnudo* boticelliano, idealizarlo a través de la sola consideración de sus funciones literarias, monumentales o metafóricas, es proceder exactamente del modo que Freud definió, en un texto célebre sobre la inhibición y la angustia, como “aislamiento” (*Isolierung*). El aislamiento es “un mecanismo defensivo, típico sobre todo de la neurosis obsesiva, que consiste en aislar un pensamiento o un comportamiento de modo tal que sus conexiones con otros pensamientos o con el resto de la existencia del sujeto se quiebren”²⁹. Freud insistía en la capacidad intelectual requerida para semejante mecanismo —el aislamiento se acerca al proceso normal de la concentración, a ese estado en que uno se aplica en no dejar distraer su pensamiento del objeto o materia en cuestión—, al tiempo que lo tildaba de “técnica mágica” y lo situaba en simétrica relación con la “anulación retroactiva” (*Ungeschehenmachen*), mecanismo psíquico que consiste en hacer que no haya sucedido lo que ya sucedió³⁰.

Un historiador, por lo general, no se entrega al mecanismo de defensa por “anulación retroactiva”: no se suprimen impunemente los acontecimientos mismos. Por el contrario, los escritos de historia —y en particular los de historia del arte— están llenos a rebosar de estos “aislamientos” que permiten simplificar, depurar, esquema-

tizar de modo mágico los problemas; y, a mi parecer, Kenneth Clark recurre exactamente a una operación mágica, a un mecanismo defensivo psíquico, cuando aísla al *desnudo* de su *desnudez*, a fin de postular el estatuto de *forma ideal*. Recordemos el rechazo del historiador del arte por esa “empatía” considerada como “situada en los antípodas de la actividad creadora y del estado mental que engendra el desnudo”³¹. ¿Cómo asombrarse entonces de que Freud comprenda el aislamiento bajo el aspecto de ese arcaico modo defensivo contra la pulsión que es el *tabú del tacto*?

“(...) tratando de este modo de impedir asociaciones, el nexo de los pensamientos, el yo obedece a uno de los más antiguos, uno de los más fundamentales mandatos de la neurosis obsesiva, el *tabú del tacto*. Cuando se plantea la cuestión de por qué la rehuída del tacto, del contacto, de la contaminación, desempeña en la neurosis un papel tan destacado y se convierte en el contenido de sistemas tan complicados, la respuesta es que el tacto, el contacto corporal, es el objetivo inmediato tanto de la aproximación agresiva como de la aproximación tierna al objeto. Eros desea tocarlo, porque aspira a la unidad, a la desaparición de las fronteras espaciales entre el yo y el objeto amado. Pero la destrucción, que ha de operarse en la proximidad, antes del descubrimiento de las armas que hieren a distancia, presupone asimismo necesariamente el tacto corporal, el acto de alzar la mano. Tocar a una mujer es, en lenguaje coloquial, un eufemismo referido a su utilización como objeto sexual. (...) Puesto que la neurosis obsesiva persigue

al principio el tacto erótico y después, tras la regresión, el tacto enmascarado bajo forma de agresión (*die als Aggression maskierte Berührung*), nada es más susceptible de ser tajantemente prohibido en ella que ese contacto, nada hay que se preste mejor a erigirse en el epicentro de un sistema de prohibición. Pero el aislamiento es la supresión de la posibilidad del contacto, el modo de sustraer una cosa a toda clase de tacto (...)”³².

Freud dice además que “el efecto de este aislamiento es idéntico al de la inhibición con amnesia”, ni más ni menos³³. ¿Cuál es entonces la amnesia obrante en Kenneth Clark ante la impasible *Venus* de la Galería de los Uffizi? ¿Cómo repensar, por nuestra parte, con un poco más de miramientos, esa *desnudez* que el *desnudo* botticelliano abre y cierra a la par ante nuestros ojos? Desconfiemos de las interpretaciones simplistas neo o pseudofreudianas: esas que, por ejemplo, insistirían en identificar una “sexualidad” de Venus, como se ha hecho –tan mal– con respecto al propio Cristo³⁴. La actual efervescencia iconográfica alrededor del *gender* puede muy bien plantear, ante la generalidad de los desnudos de Botticelli, la cuestión del realismo sexual: ni hendiduras, ni vello (rasgo común a todas las esculturas antiguas conocidas en el Renacimiento; pero no olvidemos a Masaccio quien, en Carmine*, representa a Eva con sexo de niña). Sea como sea, la representación explícita de los “caracteres sexuales” no basta para

* Nota de la Traductora: el autor alude a la iglesia florentina de Santa María del Carmine.

producir una *desnudez* en el sentido –fenomenológico– en que tratamos de abordarlo, es decir, en el sentido en que lo entiende, por rechazo, el propio Kenneth Clark: el de establecer la *atracción* y el *deseo*, todo aquello que el historiador inglés denominaba, para excluirlo aún más de su análisis, “embarazo” o “asociación embarazosa”³⁵.

Desnudez impura: entre pudor y horror

¿Volver a *pensar* la desnudez más allá de los ropajes simbólicos con que se adorna el desnudo en su representación? En primer lugar, habría que acceder a una fenomenología de ese *tacto enmascarado* que Freud describe muy bien como el reverso bífido –tacto de Eros y tacto de Tanatos– de todas las idealizaciones, todas las auto-defensas psíquicas contra la acometida en nuestro interior de los llamados procesos “primarios”. Tendríamos entonces que rastrear y descubrir en la propia Venus ese *eje camuflado*, inquietante, en el que el tacto de Tanatos se funde con el de Eros: frontera insensible, desgarradora, no obstante, en la que *commoverse** –emocionarse por la belleza púdica de Venus, es decir sentirse atraído, y casi acariciado por su imagen– se transforma en *estar afectado* (es decir, en haber sido herido, en haber *sido invadido* por el negativo correspondiente a esta misma imagen). Aquí, desnudez rima con deseo, pero también con crueldad. Georges Bataille no está muy lejos, desde luego. ¿Pero y Botticelli? ¿No se corre el peligro de reinventar a Venus al ir en pos de semejante “trabajo del negativo” o de tales “semejanzas crueles”³⁶?

* Nota de la Traductora: el autor establece en esta línea y en la siguiente un juego de palabras con el verbo “toucher” que se pierde en español. “Être touché” significa *commoverse*, emocionarse, pero tiene también el sentido de sentirse afectado en un plano negativo.

Hay que salir al paso de esta objeción, o de esta sospecha de anacronismo (luminosos humanistas contemplados por modernos excesivamente sombríos), señalando que la operación idealizadora que lleva a cabo Kenneth Clark con respecto al desnudo, este aislamiento de algunos aspectos en detrimento de todos los demás, esta amnesia de las relaciones, traiciona por completo, y por así decirlo, academiza –en un sentido muy anacrónico, el del siglo XIX– la complejidad, la fecundidad mismas del Renacimiento humanista. El historiador *aísla* o *depura* cuando busca a cualquier precio la *unidad* de los fenómenos que estudia, la *euclonía* de las temporalidades cuyo relato ordena. Mas, el objetivo de una historia del arte no es en absoluto la unidad del periodo descrito, sino, y por el contrario, su *dinámica*, lo que presupone movimientos en todos los sentidos, tensiones, rizomas de determinismos, anacronismos probados, contradicciones no resueltas. Nietzsche llamaba a todo esto “la plasticidad del devenir y de la vida”³⁷. No es pues a un historiador positivista o idealista, sino a un lector de Nietzsche –versado en los conflictos y enredos de Apolo con Dionisios– a quien hay que dirigirse para entender algo más de las desnudeces botticellianas. Y ocurre que ese lector de Nietzsche, Aby Warburg, fue el fundador de la propia materia disciplinaria iconológica y que inició su revolucionaria obra dentro de la historia del arte con una tesis sobre *El Nacimiento de Venus* y *La Primavera* de Botticelli³⁸.

Este texto es de 1893 y podría considerarse por lo tanto “desfasado” –valoración frecuente, pero absurda en semejante campo– desde el punto de vista de los

resultados, incluso de los datos concretos. Pero su *enfoque*, su modo tan peculiar de encaminarse hacia el “tacto camuflado” de las imágenes, sigue creando escuela: es una suerte de lección inquisitiva que, por decirlo gráficamente, hemos de continuar desplegando una y otra vez. La primera cuestión que se planteaba Warburg ante los cuadros de Botticelli es de un orden casi táctil: es una cuestión de *empatía*. La demostración propuesta –de la que los iconólogos no han retenido, por desgracia, más que una identificación erudita de fuentes textuales– revestía para el autor mismo “una gran importancia en lo que concierne a la estética psicológica, ya que es aquí, en el ambiente de los artistas creadores, donde se puede observar la aptitud de ese acto estético que es la ‘empatía’ (*Einfühlung*), en el instante mismo en que se erige en una fuerza originadora del estilo (*als stilbildende Macht*)”³⁹.

No obstante, en el mismo pasaje –las más o menos quince líneas de su prólogo–, Warburg consideraba dicha “fuerza” bajo el criterio de un *corte* y una contradicción. Imposible, a partir de ahí, pensar la empatía según el único e inefable proceso de una entrega a las cosas y de una identificación inmediata: alzarse orgullosamente con el árbol, ulular con el viento, etc. Se da por añadido que la *Venus* de Botticelli no espera del espectador ningún acto especial de desvestimiento. Es otra cosa. La situación, como Warburg no dejó de insistir a propósito del Renacimiento en general, permanece impura, híbrida, compuesta, tensa.

¿En qué consiste la tensión? Warburg había advertido muy pronto en Botticelli un “dualismo entre la implicación personal y la distancia”⁴⁰. Visualmente,

esto significa que las obras del pintor se hallan atravesadas por una contradicción tan extraña como admirable: los sujetos –los cuerpos, los rostros, las miradas– permanecen impasibles *interiormente*, al tiempo que toda la pasión correspondiente a las escenas representadas se desplaza hacia *fuera*, la mayoría de las veces muy cerca, *a la orilla de los cuerpos*. De forma que, para representar el *pathos* –ese elemento psíquico, pático, ciertamente empático–, Botticelli se da por satisfecho con un simple “movimiento externo”, como afirma Warburg: se limita a un simple viento agitando los cabellos (los de la *Venus*, por ejemplo) o los atavíos (los de las tres Gracias en *La primavera*, por ejemplo) de los personajes pintados. Warburg sentaba ahí las premisas de una argumentación dialéctica sobre la *animación de la imagen*, de donde iba a surgir un concepto decisivo, hoy en día algo olvidado, el de la “fórmula de lo patético” (*Pathosformel*)⁴¹.

Una de las conclusiones a las que llegaba Warburg –conclusión sorprendente, ya que resulta mucho más “empática” y fenomenológica que “positiva” o iconológica, en el sentido, al menos, habitual neopanofskiano, del término– tenía que ver con la “atmósfera psíquica” (*Seelenstimmung*) de los cuadros de Botticelli: al evocar la “belleza soñadora y pasiva” (*träumerische, passive Schönheit*) de los personajes representados, Warburg se arriesgaba, siete años antes de la *Traumdeutung* freudiana, a establecer el paradigma del sueño como eje interpretativo completo:

“Sentimos la tentación de argüir, a propósito de algunas de sus figuras femeninas o de algunos de sus

jóvenes, que éstos acaban de salir de un sueño y de despertar a la conciencia del mundo exterior; y que, pese a volverse resuelta, activamente hacia él, el influjo de las imágenes del sueño obsesiona aún sus mentes (*durchklängen noch die Traumbilder ihr Bewusstsein*)”⁴².

Uno no puede sino asombrarse ante el carácter dialéctico de esta observación: Warburg no propone en ella el sueño como un contenido interpretativo, sino como una “llamada a la interpretación”, lo que es muy diferente⁴³. No se trata en ningún momento de presuponer en Botticelli una “pintura de los sueños”, un onirismo cualquiera. Pero Warburg nos sugiere que lo relativo a la *representación* y a la tarea de objetivización del mundo visible –cuerpos humanos, espacios contruidos, verosimilitudes narrativas– se halla sometido, en Botticelli, al contra-motivo, al síntoma recurrente, anadyomeno, de una *figurabilidad*: una tarea psíquica en la que se desarrolla toda la subjetivización de mundos fantasmáticos. Decir aquí que la representación se halla sometida al síntoma es constatar que su estabilidad aspectual –su vocación de suscitar un cierto reconocimiento de las formas, una cierta referenciabilidad– se halla sometida a algo que se presenta a la vez como *surgimiento*, aparición de un rasgo inesperado, impensable, en la trama de lo representado, y como *disimulo*, desaparición del mundo donde ese mismo rasgo sería pensable⁴⁴. Las “fórmulas de lo patético” según Warburg decididamente no son del ámbito de una simple teoría de la expresión, sino del de una teoría del síntoma.

¿Qué implica esto? Que las imágenes en sí mismas –las de Botticelli en un grado especial– son *dialécticas*. Warburg no nos incita solamente a pensar en ciertos cuadros a través de inapaciguadas tensiones entre corte y empatía, distanciamiento y contacto, “causa externa” y “causa interna”, elemento psíquico y elemento objetivo, belleza apolínea y violencia dionisiaca, tacto de Eros y tacto de Tanatos... Es que además su formulación viene a reunirse exactamente con el esfuerzo emprendido, unos treinta años después, por Walter Benjamin, para calificar las imágenes en términos de “dialéctica en suspenso”. Para ello, Benjamin tuvo justamente que poner en marcha el paradigma del *despertar*: un *despertar* poseído aún por el *sueño*, dominado todavía por éste, pero que ha empezado ya a olvidarlo⁴⁵.

Así se conformarían las imágenes, y las de Botticelli en un grado especial: entre un despertar a las “causas externas” y una remanente obsesión de los sueños, los deseos inconscientes, las “causas internas”. Ésta sería la dialéctica de las imágenes: lo que describen se halla partido por un síntoma; y lo que les obsesiona se halla, simétricamente, cruzado por un olvido. A ojos de Warburg, como a los de Freud o a los de Benjamin, las imágenes fueron pues, antes que nada, tensiones en marcha, situaciones *impuras*. Mas la impureza es el signo mismo de una complejidad dinámica, de un *proceso en marcha*, algo que aún no ha encontrado el apaciguamiento de los resultados acabados. La impureza expresa el movimiento y la sobredeterminación: las “fórmulas de lo patético” warburguianas ganarían mucho si se analizasen, no mediante “actitudes pasionales” estilo Charcot⁴⁶, sino a la luz del “trabajo” que Freud analizó

en el sueño y en el síntoma: condensación y desplazamiento, disimulo y plasticidad, insensibilidad frente a la contradicción, disociación del afecto y de la representación, etc.⁴⁷.

¿Se puede hablar de todo esto referido a la “simple indumentaria” de la Venus botticelliana? ¿No resultará acaso contradictorio indagar semejante *trabajo psíquico* en este desnudo femenino, justo después de haber desechado todos sus *ropajes de idealidad*? A esta pregunta hay que responder con dos argumentos. Por un lado, la *desnudez* –objeto de nuestro estudio– no significa simplicidad, y no puede en ningún caso limitarse a la evidencia esquemática de lo que denominamos, a efectos de género artístico, un “desnudo”: La desnudez es materia de *trabajo*, porque giran en su interior la representación del cuerpo y ese “tacto camuflado” del que hablaba Freud, tacto de Eros y tacto de Tanatos reunidos en la misma operación. Por otra parte, si pretendo desechar los “ropajes de idealidad” es únicamente porque reducen la desnudez al *desnudo* y el trabajo fantasmático a un *aislamiento* de la mente, a una falsa pureza.

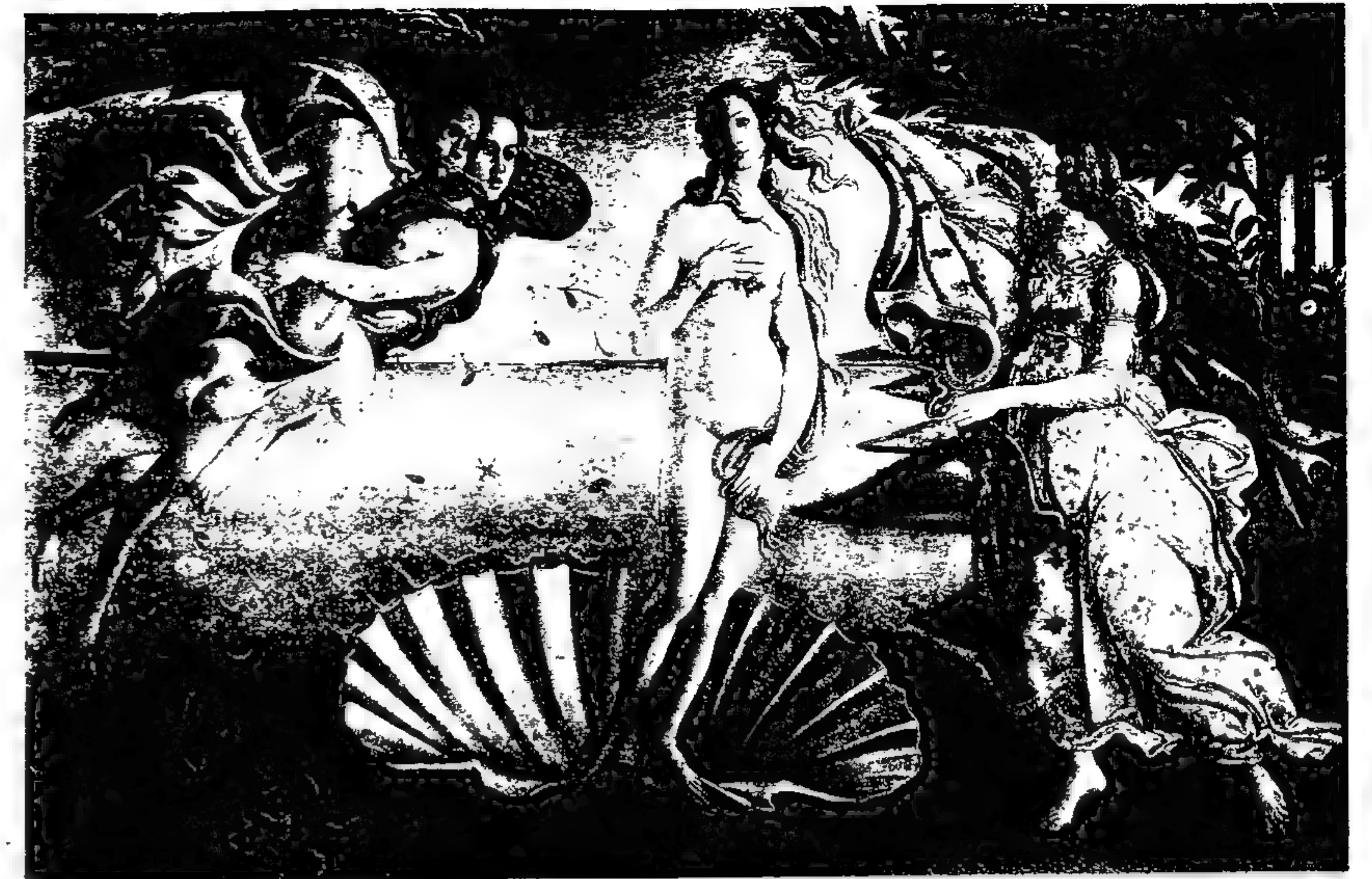
Ninguna de las fuentes humanistas de *El Nacimiento de Venus* es en sí ilegítima, como ya he señalado con anterioridad. La iconología es únicamente abusiva cuando utiliza textos y contextos como otras tantas *claves* de interpretación. Warburg hace otra cosa a propósito de Botticelli: es perfectamente consciente de que las fuentes literarias son menos un instrumento de simplificación, hasta de resolución, que un instrumento de complejidad, incluso de *sobreinterpretación*, en el sentido en que la sobreinterpretación sería la interpretación adecuada a todo fenómeno *sobredeterminado*⁴⁸. Las fuentes literarias

no son sólo simples claves⁴, sino que son también *puertas que se abren* sobre nuevas asociaciones de ideas, sobre nuevos laberintos. No son ropajes hechos para aislar, sino para acompañar al cuerpo al que revisten con un movimiento complejo, dinámico, abocado a las incesantes modificaciones de las “causas externas” y de las “causas internas”: como así fueron, a ojos de Warburg, las veladuras transparentes que trazan un círculo de *Pathosformeln* alrededor de los cuerpos desnudos de Botticelli.

No basta por tanto con repetir después de Warburg, como lo han hecho tantos historiadores del arte⁴⁹, que *El Nacimiento de Venus* tiene como fuente literaria directa las *Stanze* de Poliziano que describen la misma “escena” o la misma “historia”. No es suficiente con constatar que en un poema, escrito hacia 1494, Poliziano describe a *Afrodita anadyomena* “escurriéndose los cabellos con la mano derecha (...) y ocultando el pubis con la izquierda”⁵⁰. Ni siquiera vale contentarse con la descripción, más precisa y detallada, e incluida en las *Stanze*, de la escena:

“99. (...) en medio, nacida de actos gráciles y alegres, había, sobre una concha, una muchacha cuyo rostro no era humano, arrastrada hacia la orilla por lascivos zéfiros, y parece ser que el cielo se regocijaba por ello.

⁴ Nota de la Traductora: el autor utiliza la palabra francesa “clés”, que significa en francés tanto “llaves” como “claves”. Se ha optado en este contexto por la acepción de “claves”, aunque se pierda en español la asociación siguiente con la palabra “portes”, “puertas”.



5 Sandro Botticelli,
El Nacimiento de Venus,
hacia 1484-1486.
Temple sobre lienzo.

"100. Se tenía la impresión de que la espuma era real, de que la mar era real, de que la concha era real, de que el soplo de los vientos era real: casi se podían ver brillar los ojos de la diosa y al cielo sonriéndole alrededor, al igual que el resto de los elementos; las Horas de blancos vestidos caminan sobre la arena; el viento ordena sus cabellos desordenados y sueltos; sus rostros no son ni semejantes ni desemejantes, como uno espera de las hermanas.

"101. Se podría jurar que la diosa salió de las olas sujetándose los cabellos con su mano derecha y cubriéndose la dulce manzana [es decir, su seno] con la otra; y, hollada por el pie sagrado y divino, la arena se cubre de hierba y de flores; luego, con semblante alegre y delicado, es acogida en medio de las tres ninfas, y envuelta en un vestido estrellado"⁵¹.

Tras citar este texto, Ronald Lightbown saca la conclusión, en su monografía sobre el pintor, de que "Botticelli se sitúa en el mismo registro de alborozo" y termina por ofrecernos un "cuadro radiante como ningún otro en todo el arte europeo" [*there is no more radiant picture in European art*]⁵² (ilustración 5). Pero, ¿qué es lo que hay tan explícitamente "radiante" en *El Nacimiento de Venus*? No gran cosa, en verdad: los rostros de los cuatro personajes expresan como mucho la interioridad (Venus), cuando no el desafecto (el Aura, la Hora) y hasta el disgusto (el Zéfiro); el cielo es neutro, la mar se halla tan extrañamente representada que uno llega incluso a experimentar casi un cierto malestar ante esta rara acumulación de signos angulares; la concha es de una frialdad

absoluta; la orilla está desesperantemente vacía; los árboles, resaltados de oro, son de una inmovilidad que contrasta penosamente con los signos, no obstante explícitos, del viento o de la brisa; la lluvia de flores es lo menos festiva posible: únicamente los movimientos y la disposición de los ropajes, así como la cabellera de Venus, son de una gracia absoluta; pero la gracia no implica forzosamente un estado de alegría. Es pues más bien la falta del elemento "alborozo" o del elemento "radiante" lo que sorprende en semejante contexto de venustidad.

Una vez más, el juicio del historiador del arte habrá sido falseado por un fenómeno de "aislamiento". El propio texto literario ha de leerse del modo en que se leen las narraciones de sueños desde Freud y los relatos míticos desde Dumézil o Lévi-Strauss; es decir, sin omitir nada —regla fundamental—, sin romper el encadenamiento asociativo, sin truncar las polaridades, sin sosegar las tensiones dialécticas. Está claro que hay en el texto de Poliziano una sarta de palabras que expresan la dicha, la sensualidad y la felicidad ante el nacimiento de esa divinidad bella como ninguna otra: "actos alegres" (*atti lieti*), "zéfiro lascivos" (*zefiri lascivi*), "regocijo" e incluso "sonrisa" del cielo (*'l cel ne goda... 'l cel riderli a torno*) a la que parece corresponder el "semblante alegre y delicado" de la diosa (*sembiante lieto e peregrino*).

Pero todos esos significados —basta con retroceder unos versos más arriba en la lectura del poema— se yerguen sobre el trasfondo de una auténtica *visión de horror*, a la vez cósmica y orgánica. Warburg, a diferencia de Ronald Lightbown, iniciaba su cita en el instante en que Poliziano describe un terrible "rodar de

planetas" (*volger di pianeti*) y al "tormentoso mar Egeo" (*tempestoso Egeo*) desencadenado por la catástrofe divina: la caída gigantesca del "pedazo genital" (*frusto genitale*) de Urano, capado por su hijo Saturno... Poliziano insiste en que "se ve" (*si vede*) al órgano monstruoso "errar a través de las olas sobre la blanca espuma" (*errar per l'onde in bianca schiuma avolto*)⁵³. Las dos estancias precedentes se hallan asimismo por completo consagradas al relato de la horripilante castración del Cielo (*la 'nfelice sorte del vecchio Cielo*), obra de su hijo iracundo (*in vista irato... tagliar del padre le feconde membre*), relato donde no se nos ha ahorrado ni el brotar de la sangre (*sparger sangue*) ni el del " mismísimo esperma" (*seme stesso*)⁵⁴.

En otro poema –escrito en latín– consagrado a *Afrodita anadyomena*, Poliziano rimaba el horror de la castración del Cielo con el pudor de la diosa naciente⁵⁵. Lo que, con sólo dos palabras, es decir mucho acerca del aspecto dialéctico de la imagen; la desnudez de *Venus emergens* se le antojaba al poeta humanista tan ligada al horror como al pudor. Toda la sensualidad, toda la dicha y la delicadeza afrodisíacas del cuerpo desnudo se inscribían de golpe sobre un trasfondo de horror, de muerte y de castración. Al considerar *El Nacimiento de Venus* –y la flagrante ausencia de todos esos elementos negativos–, se comprende entonces que Warburg haya podido sugerir la idea de un *desplazamiento de lo patético* en lo que denomina el "elemento secundario" (*Beiwerk*), es decir, el viento agitando cabelleras y drapeados femeninos⁵⁶.

Como de costumbre, las observaciones de Warburg van mucho más lejos de lo que a primera vista dan a

entender: esbozan un modelo interpretativo del propio *trabajo figural*. Trabajo de *disimulo*, puesto que Botticelli parece no conservar en su cuadro sino el pudor, parece ocultar todo el horror del relato originario cuyo sistema íntegro de polaridades míticas conocía, empero, vía Poliziano. Trabajo de *desplazamiento*, puesto que únicamente los "elementos secundarios" recogen el *pathos* de la escena.

Más allá de Warburg, que se interesaba en exclusiva por los agitates del viento en cabelleras y drapeados, habría, sin duda, mucho que decir acerca de ciertas rarezas *figurativas* del cuadro concebidas como otros tantos efectos de ese desplazamiento *de figuración*: por ejemplo, las modificaciones rítmicas de la espuma –a propósito de la cual es imposible, conociendo el texto de Poliziano, ignorar su asociación con el esperma divino–, esos remolinos diseminados por toda la superficie del agua y que se concentran, dramatizándose un poco más, bajo la concha de Venus; así como los inesperados juncos, algunos de ellos partidos por la mitad, en primer término del cuadro; al igual que la presencia incongruente de una pierna de mujer (Aura) entre las del único personaje masculino del cuadro (Zéfiro); o incluso la extraña forma en negativo que dibuja el drapeado florido tendido por la Hora a la diosa desnuda... Formas imposibles de interpretar aisladamente, tal y como sospechábamos. Comprobaremos que resulta más pertinente "desplegar" el trabajo de figuración –disimulo y desplazamiento del horror hacia el pudor– confrontando *El Nacimiento de Venus* con otros tratamientos botticellianos de la desnudez.

Al menos, sabemos ya que los humanistas del Quattrocento estaban muy lejos de ignorar ese "tacto

camuflado” de Eros y de Tanatos, ese aspecto *desgarrado, cortante*, que Kenneth Clark o Ronald Lightbown se niegan con todas sus fuerzas a considerar en la “poesía” de los desnudos botticellianos. No solamente las fuentes literarias nos encaminan hacia esa crueldad implícita —esa crueldad literalmente *desplazada*, y en consecuencia disimulada, en el cuadro de los Uffizi—, sino que las fuentes estéticas y metafísicas del pintor nos informan sobre el modo mismo en que ese “negativo” de las imágenes de desnudez y gracia pudo haber sido concebido en el Renacimiento.

Basta con consultar el *De pictura* de Alberti: el pasaje clave sobre la noción de *compositio* no ofrece únicamente una enseñanza acerca del carácter retórico del pensamiento humanista⁵⁷. Otorga también una lección sobre el carácter *impuro* de un proceso figural engendrador no obstante de *pureza*, de “gracia” y de “belleza”. Por un lado, Alberti asienta toda la noción de *compositio*, esa auténtica, como él dice, *pingendi ratio*, sobre una apuesta de armonía: “De la composición de las superficies nace esa elegante armonía de los cuerpos y esa gracia que denominamos belleza”⁵⁸. Armonía (*concinntas*), gracia (*gratia*) y belleza (*pulchritudo*): todo esto evidentemente se refiere, por supuesto, al mundo visible dado por el cuadro —“el pintor sólo se aplica en imitar aquello que se ve bajo la luz”⁵⁹—, es decir, trata de los cuerpos, de su envoltura externa.

Por otro lado, Alberti precisa que todo ello se obtiene únicamente “observando [*intueamur*] la propia naturaleza en sí, contemplando cuidadosamente y durante largo rato [*diuque ac diligentissime spectemus*] la forma en que la naturaleza, admirable artista, ha compuesto las super-

ficies sobre los más bellos miembros”⁶⁰. Mas observar esto equivale a acceder al proceso allende el resultado: es abrir la envoltura visible. Es pues *abrir los cuerpos*. A pesar de que el llamado al estudio anatómico —es decir, a la práctica de las disecciones⁶¹— no sea tan explícito en Alberti como lo será poco después en el caso de Leonardo da Vinci, queda muy claro que la “composición de los miembros”, su venustidad y su belleza mismas están condicionadas por la crueldad objetiva de un acto tajante, la apertura de la envoltura corporal. Apertura a la cual concede Alberti la suficiente importancia como para mencionarla dos veces en pocas líneas:

“Vamos ahora a ocuparnos de la composición de los miembros [*de compositione membrorum*]. En dicha composición, hay que velar en primer lugar por que todos los miembros concuerden bien entre sí. Se dice que hay entre ellos un buen concordar [*convenire pulchre*] cuando su tamaño, su función, su especie, sus colores y todos los demás aspectos satisfacen a la venustidad y a la belleza [*ad venustatem et pulchritudinem correspondeant*]. [...] A fin de conseguir ese concordar de tamaño de los miembros, y de lograr ese concordar de tamaño cuando se pinta a seres vivientes, en primer lugar, hay que colocar mentalmente por debajo los huesos [*ossa subterlocare*] porque éstos, al no doblarse en absoluto, ocupan siempre un lugar fijo. Es necesario a continuación lograr que los músculos y los nervios se hallen en su lugar; finalmente hay que mostrar los huesos y los músculos revestidos de carne y piel [*denique extremum carne et cute ossa et musculos vestitos reddere*].

"Preveo la posibilidad, llegados a este punto, de que algunos me objeten lo que indiqué con anterioridad, que el pintor no debe ocuparse en absoluto de las cosas que no se ven. Tendrán razón, pero así como cuando realizamos un personaje vestido hemos de dibujar primero un desnudo [*prius nudum sub-signare*] que cubriremos después con vestimentas, igualmente hemos de disponer primero, al pintar un desnudo, los huesos y los músculos que recubrirás levemente de carne y de piel [*sic in nudo pingendo prius ossa et musculi disponendi sunt, quos moderatis carnibus et cute ita operias*], de forma que se comprenda sin dificultad dónde están los músculos"⁶².

En lugar de comentar este texto en los términos pre-visibles de la belleza ideal y de la belleza natural, interroguémonos sobre el modo en que Alberti inicia aquí una auténtica fenomenología de la *apertura* desde el instante mismo en que reivindica un acto de *toma de hábito*, necesario, según él, para la "composición de los miembros". Una vez más, la vertiente del *horror* se habrá desplazado, depositándose sobre la vertiente del *pudor*, y a partir de ahí pintar un desnudo se asimilará a la operación de un vestir sucesivo: *ossa subterlocare*; luego, se disponen los músculos, la carne y finalmente la piel. ¿Mas no presupone esto que el pintor ha tenido previamente acceso a lo interno, a esa *sublocatio*, o, mejor dicho, a ese *sublocus* orgánico? ¿Cómo, si no, podrían disponerse, componer y hasta representarse esas cosas de debajo de la piel que son el esqueleto y los músculos (apuntemos de paso que nada ha sido dicho aquí de las vísceras)?

La obsesión por la figura anatómica desollada continúa siendo colindante a toda visión del desnudo: es ese un fenómeno que viene de muy atrás, ya se trate de utilizarlo como espantajo —cosa que han hecho muchos autores cristianos, empezando por Clemente de Alejandría, fustigador de las representaciones de Afrodita desnuda⁶³—, o bien de hallarle una dignidad estética, lo que Goethe realiza admirablemente cuando enuncia, rebatiendo las tesis de Diderot, el principio por el cual *en toda forma orgánica, y el desnudo es una de ellas, lo exterior procede directamente, morfológicamente, de lo interior*:

"[Diderot escribe:] *El estudio de la figura anatómica desollada tiene sin duda sus ventajas; pero ¿acaso no es de temer que dicha figura pueda instalarse a perpetuidad en la imaginación; que el artista se empecine en la vanidad de querer mostrarse sabio; que su mirada corrompida no pueda ya detenerse en la superficie; que a pesar de la piel y de las grasas no entrevea siempre el músculo, su origen, su ligamento, su inserción; que su trazo vaya siempre demasiado lejos; que resulte duro y seco, y que yo me encuentre a esa maldita figura anatómica desollada hasta en sus figuras de mujer? Puesto que nada poseo por mostrar excepto lo exterior, me resultaría de lo más grato que se me habituase a verlo bien, y que se me dispensase de un conocimiento perdido que preferiría olvidar.*

"[...] No, querido Diderot, ya que dominas tan bien la lengua, haz el favor de expresarte con mayor rigor y precisión. ¡Sí, el artista debe representar lo

exterior! Pero el exterior de una naturaleza orgánica, ¿qué es si no la aparición eternamente mutante del interior? Esa exterioridad, esa envoltura se halla ajustada con una precisión tal a la construcción interna, variada, complicada y delicada, que ella misma se convierte en interna; porque las dos determinaciones, la interior y la exterior, están siempre en directa relación, ya se trate de un estado de absoluto reposo o del más violento movimiento”⁶⁴.

Las imágenes orgánicas tendrían pues –y aun eso es decir poco– una doble faz. Alberti lo sugiere al afirmar que el cuerpo abierto, la figura anatómica desollada, es al cuerpo desnudo lo que éste es a un cuerpo vestido. Goethe lo sugiere por su parte al afirmar que el organismo interior aparece como tal en la naturaleza exterior, “eternamente mutante”, de su envoltura visible. Semejantes propuestas son al tiempo evidentes y difíciles de entender en todas sus implicaciones: lo interno puede ser pensado como *estructura* subyacente –con el esqueleto en primer término–, aquello que no cambia y le da a todo el cuerpo su ley física de armonía; en este sentido, lo interior asume la función del esquema, es decir, el propio poder de la *forma*⁶⁵. Pero también se puede pretender lo contrario: ¿abrir un cuerpo no entraña acaso desfigurarlo, quebrar toda su armonía? ¿No equivale a infligir una *herida*, provocando así un surgimiento de lo *informe* que no se hallará bajo control del bello ordenamiento estructural mientras sigan en su lugar carnes, masas y jirones?

Una vez más, nos vemos obligados a pensar conjuntamente –sin la esperanza de llegar a unificarlos nunca–

la armonía o la *belleza* por una parte, y la fractura o la *crueledad* por la otra. Toda la cuestión de la desnudez parece hallarse supeditada a esta dialéctica. ¿Estructura o herida? ¿Forma o no forma? ¿Conveniencia o conflicto? Es curioso constatar que el “ropaje filosófico” con que se revistió a Venus en el Quattrocentto se hallaba muy lejos de poseer la estabilidad semántica que le han otorgado muchos historiadores del arte⁶⁶. En concreto, el desdoblamiento simbólico de la diosa –*Venus coelestis* y *Venus naturalis*– carece de esa índole de evidencia jerárquica que le presupusieron Kenneth Clark y, antes que él, Erwin Panofsky⁶⁷. Hablar de una “Venus celestial” no consiste únicamente, como ya hemos visto en el caso del propio Poliziano, en depurarla según el *intellectus* de Marsilio Ficino o de Pico della Mirandola, encerrándola por consiguiente dentro de la *esfera sin riesgos* de las ideas puras, una esfera “no táctil”, como insiste Panofsky al respecto⁶⁸. La “Venus celestial” es también, por definición, la Venus nacida del sexo emasculado del Cielo: evoluciona, por consiguiente, dentro de una esfera mitológica que es, de manera incuestionable –los mitos están hechos así–, una *esfera de crueledad estructural*.

Los comentaristas evitan el fenómeno de “aislamiento” cuando se adentran lo más lejos posible en la complejidad dialéctica, en los pliegues y repliegues del “ropaje filosófico” mismo. Es el caso de Edgar Wind en sus *Misterios paganos del Renacimiento*: desarrolla con tanta precisión la lectura filosófica de las “fuentes” que evita esquematizar su exuberancia, a fin de preservar la inquietud fundamental (y de demostrar de ese modo que una “fuente filosófica” no debe utilizarse para redu-

cir un cuadro a una idea, sino más bien para aumentar la complejidad de las ideas suscitadas por un cuadro). La lectura erudita de los humanistas –Pico della Mirandola, pero también Gaforio o León Hebreo– permite a Wind no aislar la figura de Venus, aun desdoblada, dentro del panteón filosófico florentino: imposible pensarla, concretamente, sin su paredro, el dios Marte. Sabemos que de su unión nacerá una joven llamada *Harmonia*, a la que Gaforio califica en su tratado musical de *discordia concors*⁶⁹.

He aquí un tema que nos lleva de nuevo, pictóricamente, a Botticelli. En la misma época que su *Nacimiento de Venus*, el artista pintó un cuadro admirable que representaba a *Marte y Venus*⁷⁰: cuadro totalmente lúdico, perverso e inquietante, por el montaje que establece de los cuerpos desnudos y de las armas guerreras, como esa espada que se pierde, extrañamente, en los riñones del dios adormilado (*ilustración 6 y pl. II*). Filosóficamente, esto nos aboca asimismo a una rareza capital: si la Armonía es hija de Venus, Venus misma será otra cosa que Armonía. Edgar Wind nos recuerda que, según Pico della Mirandola, la belleza se consideraba un principio esencialmente *compuesto*. Alejada de todo ideal al estilo neoclásico, la belleza de los humanistas florentinos se nos aparece a partir de ahí como esa *impureza* que Warburg habrá intuido tan agudamente en la propia “supervivencia” de los temas de la Antigüedad. Consideremos algunos aspectos significativos por lo que a nuestro asunto se refiere.

Primera impureza: Venus es doble, no es una entidad pura. Peor aún: se cometerá un importante yerro –es



6 Sandro Botticelli,
Marte y Venus, hacia 1483.
Pintura sobre tabla.

exactamente lo que hace Kenneth Clark— al dar por sentado que, en dicho desdoblamiento, la Venus celestial es un paradigma de la pureza. ¿Cómo olvidar al respecto las penosas contradicciones del discurso de Pausanias en *El Banquete* de Platón, que convierte a la Afrodita urania en una divinidad “ajena al elemento femenino”⁷¹? ¿Y cómo, sobre todo, olvidar que la Venus celestial es, por definición, la Venus “nacida del Cielo” —eufemismo para decir que nació de la *castración del Cielo*, en el impuro arremolinarse de la sangre, el esperma y la espuma mezclados?

“Mezclado está el origen del mundo”, escribía Pico della Mirandola, “y su armazón está hecha de fuerzas contrarias”⁷². Tras citar uno tras otro la Guerra según Heráclito, el Conflicto según Empédocles, el juego dialéctico del Uno y del Otro según Platón, el humanista italiano afirmaba a guisa de conclusión que “no existe belleza alguna en una naturaleza simple. [...] Venus ama a Marte porque la belleza, llamada Venus, no puede existir sin esta contradicción”⁷³. A esta segunda impureza —ninguna belleza sin una relación de cosas en conflicto—, hemos de añadir una tercera, que torna a la *anadyomena* en un auténtico *juego de lo informe y de la forma*. Wind muestra perfectamente que la belleza, en tanto que principio compuesto, debía nacer —y aquí se trata exactamente de *El Nacimiento de Venus*— a partir de una materia informe, esa misma que bulle en remolinos de mar, sangre, esperma y espuma...

“Al significar Venus la belleza [*belleza la quale si chiama Venere*], ella representaba a los ojos de Pico della Mirandola un principio compuesto: ya que

‘cada vez que varias cosas diversas concurren para constituir una tercera, la cual ha nacido de su justa mezcla y temperamento, llamamos belleza a la flor resultante de su composición proporcionada’. La composición presupone no obstante la multiplicidad que no cabría hallar en el reino del ser puro, sino únicamente en el caótico universo del cambio. Así pues, Venus ha de nacer de ‘esa naturaleza informe de la que hemos dicho que se compone cada criatura’: y eso es exactamente lo que significan las aguas de la mar, ‘porque el agua viene en un oleaje incessante y acoge naturalmente todas las formas’. Mas para producir la belleza de Venus, el elemento heráclito de mutabilidad exige la transfiguración mediante un divino principio de forma; y a esa exigencia se refiere la bárbara leyenda, tomada por Pico de la *Teogonía* de Hesíodo, según la cual fue la castración de Urano la que originó la espuma del mar [*aphros*] de la que surgió la Afrodita celestial. En su cualidad de dios de los Cielos, Urano transmitió a la materia informe la simiente de las formas ideales: ‘Y porque las ideas no tendrían por sí mismas variedad ni diversidad si no se mezclasen con la naturaleza informe, y como sin variedad no hay belleza alguna, resulta justamente de todo esto que Venus no hubiera podido nacer si los testículos de Urano no hubiesen caído en las aguas de la mar’”⁷⁴.

Por mucho que Edgar Wind tranquilice a su lector acerca del carácter retórico de dicho “desmembramiento”, la *impureza* y el *desgarramiento* constituyen exactamente, en esta visión humanista de Venus, los dos

principios de ontología fundamental. Esto podría decirse en términos de teología neo-órfica: “Cada vez que el Uno supremo se rebaja hasta lo Múltiple, imaginamos ese acto de creación como una agonía sacrificial, como si el Uno fuese hecho pedazos y esparcido. La creación es así concebida como una muerte cosmogónica, en la que la fuerza concentrada de una divinidad se ofrece y se dispersa”: Edgar Wind llama a este proceso, al modo neoplatónico, el “ritmo dialéctico entre el Uno y lo Múltiple”⁷⁵.

En lo sucesivo, es en la serie de semejantes *desmembramientos* donde hemos de comprender el nacimiento de Venus, esa especie de catástrofe productora de belleza: es tan dolorosa –para el Cielo al menos– como lo fue el desollamiento de Marsias, esa versión cruel, pero típicamente humanista, del precepto socrático “conócete a ti mismo”. No cabe belleza celeste sin castración del Cielo, ni conocimiento de sí sin el horror expresado por el desollado de Apolo: “¿Por qué me arrancas así a mí mismo?”⁷⁶. ¿Habría pues que comprender la desnudez de Venus, más allá de todos los cercamientos con que Botticelli parece encubrir^{*} –salvaguardarla, “amurallarla”–, como un desgarramiento y una división del sí?

* Nota de la Traductora: Didi-Huberman emplea la palabra francesa *parer*, que tiene tanto el sentido de “ornar y engalanar” como los de “limpiar”, “evitar” y “alejar” o “encubrir”, que rima con el *remparer* (“amurar”) de la línea siguiente. Este juego fonético se pierde inevitablemente en la traducción al español.

Desnudez culpable: “Vivir... rehuyendo a las mujeres”

Del mismo modo que sería abusivo, en el terreno de las fuentes humanistas, concederle una importancia prioritaria únicamente a las ligadas a la armonía –en detrimento de los conflictos dialécticos a los que debe su razón de ser misma la noción de armonía, esa *discordia concors*–, resultaría igualmente injusto aislar al propio humanismo de los conflictos dialécticos en que participa en la cultura del Renacimiento. Panofsky no ha olvidado recordar la persistencia, en el Quattrocento y en el Cinquecento, de distinciones escolásticas cuya influencia tuvo por fuerza que hacerse sentir en algún momento entre los poetas, filósofos y pintores del Renacimiento.

Un buen ejemplo de ello es el *Dictionarii seu repertorii moralis*, escrito en la Edad Media por Pierre Bersuire (Petrus Berchorius), y constantemente reeditado hasta finales del siglo XVI. El artículo *nuditas* desarrollaba sobre la cuestión una típica distinción cuatripartita, al estilo de las sumas teológicas: la *nuditas naturalis* designaba el estado natural del hombre, ese estado adánico que nos incita a la humildad ante Dios; la *nuditas temporalis* hacía referencia a la falta de bienes terrenales, es decir, y llegado el caso, a la virtud derivada del voto de pobreza; la *nuditas virtualis* se entendía como símbolo de inocencia (la obtenida, en concreto, a través de la práctica de la confesión y de los

sacramentos); finalmente, la *nuditas criminalis* denotaba el desenfreno, la vanidad, la ausencia de toda virtud: es la que con tanta frecuencia representan los *Juicios Finales* medievales, con su ámbito “siniestro” de demonios y de condenados⁷⁷.

Tratándose de Botticelli, el asunto no estriba tanto en saber si, desde un punto de vista escolástico, la desnudez de Venus es *naturalis*, *virtualis* o más bien *criminalis*... La cuestión es resituar el motivo humanista de la Afrodita *anadyomena* en un contexto donde la desnudez se integraría en una moral y una inquietud cristianas. La ausencia de cualquier clase de iconografía crística en el cuadro de Botticelli no es razón suficiente para aislar la desnudez de Venus en el universo estanco de los “dioses antiguos”. En primer lugar, porque las miradas posadas sobre el cuadro seguían estando, en el Quattrocento, muy imbuidas de cristianismo. Y, en segundo lugar, porque la desnudez de Venus se corresponde pictóricamente con otras representaciones de la desnudez que tienen a la doctrina cristiana de la encarnación por referencia fundamental. Se ha observado en ocasiones que *El Nacimiento de Venus* toma prestado del *Bautismo de Cristo* su propio esquema de composición: el agua, la desnudez, la unción y el recibimiento del cuerpo “naciente” por uno o varios personajes que desempeñan el papel de ministros del sacramento⁷⁸. Por otra parte —retomaré enseguida este tema—, Botticelli no ha pintado ni mucho menos únicamente desnudeces paganas.

Al desvelar las *fuentes* de un cuadro, el iconólogo ha recorrido en realidad tan sólo una parte del camino. Tiene, asimismo, que desvelar las *contra-fuentes*. Habiendo leído la descripción del nacimiento de Venus

en las *Stanze* de Poliziano, podemos imaginarnos sin gran dificultad al poeta humanista, feliz y admirativo —acaso buscando, sin encontrarlo, el *frusto genitale* de su poema— ante el cuadro de su “colega” en la corte de Lorenzo el Magnífico, que era el patrón de ambos. Tal es el punto de vista de la unidad temporal, el punto de vista de la continuidad, de la *concordia* y de la *eucronía*. Imaginemos ahora el testimonio inverso: aquel que de entre los contemporáneos de Botticelli revelaría la *discordia*, la contradicción dialéctica, el conflicto de época, el punto de vista de la ruptura y del *anacronismo*. Así pues, pensemos en Savonarola.

Que yo sepa, Savonarola no censuró nunca la desnudez de Venus en los cuadros de Botticelli. Pero esgrimió, frente a la sensualidad de los artistas de su tiempo, poderosos contramotivos. Quiso refutar a Poliziano en particular, y a la poesía humanista en general, a lo largo de un extenso debate recogido en su texto, publicado en 1491, titulado *Apologeticus de ratione poeticae artis*⁷⁹. El humanismo literario se contemplaba en sus páginas como una “herejía entre las herejías”, como una actividad perfectamente impía a la que el profetismo trágico del dominico se opuso punto por punto⁸⁰. Y en cuanto a Lorenzo el Magnífico, señor poderoso y poeta a ratos, Savonarola no le manifestó desde luego el tipo de agradecimiento que podían mostrarle un Poliziano o un Botticelli: Franco Cordero cuenta que lo visitó en su lecho de muerte con el fin de negarle la absolución, sigilosa manera de expedirlo a los infiernos⁸¹.

La “contra-fuente” savonaroliana empieza a ponerse de relieve y a cobrar toda su importancia en el momento en que nos damos cuenta de que la distancia con los

motivos venusinos no es nunca tan grande como cuando el predicador se extravía a sí mismo en el vértigo “erotómano” —el adjetivo es debido a su propio biógrafo⁸²— de palabras tales como *grazia* y *amore*: “El buen vivir procede de la gracia”, escribe. Pero se refiere, evidentemente, a un buen vivir cristiano y a una gracia mística⁸³. El *Trattato dell'amore* que Savonarola compuso en 1497, repleto de términos como *passione* o *contemplazione infiammativa* tenía, por supuesto, a un dios muriente, y no a una diosa naciente, por objeto de dilección⁸⁴. Franco Cordero ha señalado cómo esas páginas denotaban una feminización exacerbada del devoto lleno de “pasión” frente a la “pasión” complementaria de su objeto místico⁸⁵. Entre las *Stanze* de Poliziano y los *Trattati* de Savonarola, asistimos de hecho a una rigurosa inversión estructural de *los mismos términos*: manera de decir la distancia, pero también una paradójica proximidad. Manera de designar un nudo dialéctico.

De modo que, allí donde Poliziano podía jugar con el deslizamiento etimológico de la espuma del mar (*aphros*) al nombre griego de la diosa pagana (*Afrodita*)⁸⁶, Savonarola propondrá —en otro tono bien distinto, por supuesto— el deslizamiento de la “mar” (*mária*) a la “madre”*, y de ésta a “María” (*María*), la única diosa de los cristianos⁸⁷. Mientras Poliziano hacía declamar sus *Stanze*, el predicador de San Marco no vacilaba en componer una canción en honor de santa Catalina de Bolonia (*Canzona ad divam Katarinam Bononiensem*),

* Nota de la traductora: mer (“mar”) y mère (“madre”) se pronuncian igual en francés.

al tiempo que incitaba a las mujeres en general, aun a las casadas, a “vivir como viudas”⁸⁸.

Asimismo, desarrollará su *Tratado de la humildad* a partir de la idea de que la *encarnación* (del Verbo divino) debía cortar al cristiano todas las vías de la *carne* (humana y deseante)⁸⁹. Glosará la concepción de la Virgen y vituperará a las “nuevas Madonnas” pintadas por encargo de los florentinos idólatras⁹⁰. Se pretenderá estupefacto (*stupefatto*) por haber oído nombrar conjuntamente a Venus y a Jesucristo⁹¹. Instituirá en “regla del buen vivir” (*regola del ben vivere*) el hecho de “abandonar el apego a la carne, y de vivir castamente rehuyendo a mujeres y demás ocasiones de lujuria, incluso en el estado matrimonial”⁹². *Non volsi mai donna*, declaraba en sus sermones sobre el libro profético de Ageo: “Nunca he querido mujer”⁹³. Y bajo su autoridad ocurrieron por ende los sucesos del último día del carnaval de 1497, esos grandes autos de fe en los que ardieron todos los accesorios de la vanidad, entre ellos los retratos de mujeres —tanto del presente como del pasado— célebres por su belleza:

“Se veía levantarse en medio de la plaza [de la Señoría] una pirámide dispuesta en gradas que se asemejaba al *rogus* donde se acostumbraba a quemar los cuerpos de los emperadores romanos. Al pie de la pirámide se hallaban amontonados máscaras, barbas postizas, disfraces, etc; venían luego los libros de poetas latinos e italianos, entre otros los *Morgante* de Pulci, Boccaccio, Petrarca, preciados pergaminos y manuscritos miniados; después estaban los adornos femeninos y los útiles de tocador, perfumes, espejos,

velos, trenzas postizas; más arriba, se veían láudes, arpas, dameros, chaqueteros, cartas de baraja; finalmente, las dos gradas superiores se hallaban cubiertas de cuadros que representaban sobre todo a mujeres, ora bellezas llamadas con los nombres clásicos de Lucrecia, Cleopatra, Faustina, ora célebres bellezas del momento, tales como Bencina, Lena Morella, Bina y Maria de'Lenzi; todos los cuadros de Bartolomeo della Porta, que los sacrificó voluntariamente, y parece ser que varios bustos femeninos, obras maestras de los escultores de la Antigüedad”⁹⁴.

Imaginémonos pues a un espectador florentino cualquiera de *El Nacimiento de Venus* (Lorenzo el Magnífico en su villa de Castello, o bien algún oscuro sirviente encargado de limpiar de polvo el salón): tiene ante sus ojos el suntuoso espectáculo de una desnudez pagana de tamaño natural, y tras de sí, el recuerdo de las imprecaciones oídas un domingo anterior en Santa María del Fiori. Esto es tan real, tan creíble, que más adelante el propio Botticelli modificará y doblará su estilo pictórico a causa de la influencia savonaroliana⁹⁵. Entendamos en este punto –lección warburgiana, una vez más– que la situación del desnudo botticelliano sigue siendo esencialmente *impura*: así como lo representado, la “figura figurada” de Venus, es impasible, las condiciones de la representación, “la decisión sobre la figurabilidad”, están desde el principio llenas de tensiones, sacudidas por conflictos e inquietudes. Es la desnudez en tanto que *inquietada* (pero asimismo también inquietante), es la desnudez en tanto que *amenazada* (pero asimismo



7 Sandro Botticelli,
*La Juventud y el primer milagro
de San Zenobio* (detalle: Bautismo de Sofía),
hacia 1500–1505. Pintura sobre tabla.

también amenazadora) que invierte la aparente neutralidad de las bellas figuras botticellianas. Evidentemente, semejante formulación sólo adquiere sentido apoyada en la propia pintura de Botticelli. Antes de interrogar una obra que se me antoja ejemplar por lo que se refiere a esta situación “impura”, desearía evocar brevemente algunas otras *desnudeces inquietas* en Botticelli: desnudeces heridas por la lección encarnacional y por su inquietante “tacto camuflado”. ¿Cómo se otorga, por lo general, semejante lección?

En primer lugar, la desnudez cristiana hay que comprenderla desde el punto de vista de la *humillación* voluntaria: estar desnudo, desnudarse, es ante todo *sacrificar la propia carne*, someterla, mortificarla. Ya la desnudez adánica era “pura” porque desconocía el pecado, y por tanto el poder intrínseco de la carne⁹⁶. En segundo lugar, la desnudez ritual –desnudez bautismal o desnudez del duelo, por lo que se refiere al gesto bíblico de rasgarse las vestiduras⁹⁷– implica el “purificar” el cuerpo de toda “emoción carnal”, a pesar de las dificultades de orden práctico, mencionadas con frecuencia por los litúrgicos: por ejemplo, desnudar a una hermosa joven en medio de la iglesia para bautizarla sin suscitar en el oficiante que la bendice, y que inevitablemente la roza un poco, ni el más leve deseo⁹⁸... Recordemos que Botticelli hubo de resolver un problema de esta índole por lo que respecta a la representación de la joven bautizada –representación muy desexualizada para tal ocasión– en *El primer milagro de san Zenobio*: un problema, si se puede decir, de *desempatía visual*⁹⁹ (ilustración 7).



8 Sandro Botticelli,
La Piedad (detalle), hacia
1490–1492. Pintura sobre tabla.



9 Sandro Botticelli,
La Piedad (detalle), hacia
 1495. Pintura sobre tabla.

Uno sacrifica su carne en una única ocasión por el martirio o mediante la penitencia de toda una vida. La primera de todas las desnudeces de humillación es, por supuesto, la que Cristo eligió para sí mismo: su desnudez infantil, su desnudez de inocencia tenía lógicamente que culminar en la humillación de la Cruz. Volverá a replegarse por un instante en el seno materno en el momento del Descenso y en el de la sepultura –hechos que Botticelli ha pintado admirablemente, ideando para ello unas extraordinarias dramaturgias del contacto y la carnación mortificada¹⁰⁰ (*ilustraciones* 8 y 9). También los santos mártires, como el *San Sebastián*, antaño atribuido a Pollaiuolo y cuya autoría le fue posteriormente devuelta a Botticelli por Crowe y Cavalcaselle¹⁰¹, están desnudos. Al igual que lo están los santos penitentes, con San Jerónimo en primer término, al que por dos veces habrá representado Botticelli desnudo en el desierto y mortificando su carne en memoria de Cristo¹⁰².

Y es a San Jerónimo a quien se debe precisamente la famosa expresión *nudus nudum Christum sequi*, que exhorta a “seguir desnudo al Cristo desnudo”, es decir, a imitarlo hasta en su más suprema humillación. Dicha fórmula, que culminará en el siglo XV en la *devotio moderna*, aúna los dos significados, el ritual y el martiriológico, de la desnudez¹⁰³. Termina, en la literatura mística heredera de las teologías negativas, por convertir la desnudez en una *condición de la visión divina*: Gregorio de Nisa o Dionisio el Areopagita, y más tarde Maestro Eckhart, Henri Suso o San Juan de la Cruz plantearán, cada uno a su manera, la extraña cuestión del *ver* y del *estar desnudo* –regreso a la virginidad, des-

pojamiento anagógico, iluminación en la que arden de pronto todas las vestimentas...¹⁰⁴.

Estas observaciones demasiado sucintas tienen al menos el mérito de situarnos sin demora en el corazón de una paradoja esencial en lo que concierne a toda antropología del cristianismo: encarnándose, el Verbo divino se humilla –se humaniza hasta el escarnio, el sufrimiento y la muerte–, de forma que la propia humillación se convierta en valor crístico, el valor cristiano por excelencia. Mucho antes de Savonarola, la “renuncia a la carne”, tal y como Peter Brown analizó brillantemente en lo que se refiere a la Antigüedad tardía¹⁰⁵, pudo ejercer de garantía, por paradójica que ésta resultase, para esa fe fundada sobre la encarnación del Verbo. De este modo, la humillación sobreentendida en semejante renuncia se convertía en un verdadero campo heurístico a explorar en todos los sentidos. Y hasta los límites respectivos de cada uno de ellos.

Sentido del *pudor*, cuando la humillación se vuelve humildad, modestia, decencia. Cuando se afirman los ritos de pudor –o, a contrario, de desnudez victimaria–, cuando se transmiten los mitos en los que los héroes retroceden de espanto ante mujeres desnudas...¹⁰⁶. Sentido del *horror*, cuando la humillación franquea el límite y se convierte en castigo: cuando la modestia contenida en el acto de *sacrificar* la carne se transforma en la crueldad contenida en el acto de *herirla*, de *abrirla*. En ese instante, la *desnudez culpable* se convierte en una *desnudez cortada*, entregada a la apertura de los cuerpos como a la angustia de las almas. Las primeras páginas del *Latino místico*, ese libro admirable escrito por Remy de Gourmont –fue durante una época el libro de

cabecera de Georges Bataille– penetran directamente, con Odón de Cluny y San Anselmo, en el meollo de esa crueldad fundamental dirigida a la consideración de la desnudez femenina:

“[...] tan sólo en la cúspide de su autoridad, tras el apaciguamiento del paganismo y de las invasiones, osó la Iglesia entrar en la carnalidad como en un laboratorio de anatomía y, una vez allí, despedazar vivo al futuro cadáver humano. Odón de Cluny, el más violento, se muestra en ese papel triste y grande, con una audacia verbal que empalidece al más pintado y convierte en pueriles los más osados análisis modernos, las autopsias más brutales. He aquí un análisis bastante cruel de la belleza corporal, de la cosecha de este monje (*Collationes*, II):

“*La belleza del cuerpo se halla por entero en la piel. En efecto, si los hombres viesan lo que hay bajo la piel, dotados, como los lince de Boecio, de la capacidad de penetrar visualmente los interiores, la mera vista de las mujeres les resultaría nauseabunda: esa gracia femenina no es más que saburra, sangre, humor, hiel. Pensad en lo que se oculta en las fosas nasales, en la garganta, en el vientre: suciedad por doquier... Y nosotros, a quienes nos repugna rozar incluso con la punta del dedo el vómito o la porquería, ¡cómo podemos desear estrechar entre nuestros brazos a un simple saco de excrementos!*”.

“Y esto es lo que, con no menos precisión, repite Anselmo de Canterbury (*De contemptu mundi*):

“*Ella, la mujer, es de rostro claro y forma venusta, ¡y no se puede decir que te guste poco, la criatu-*

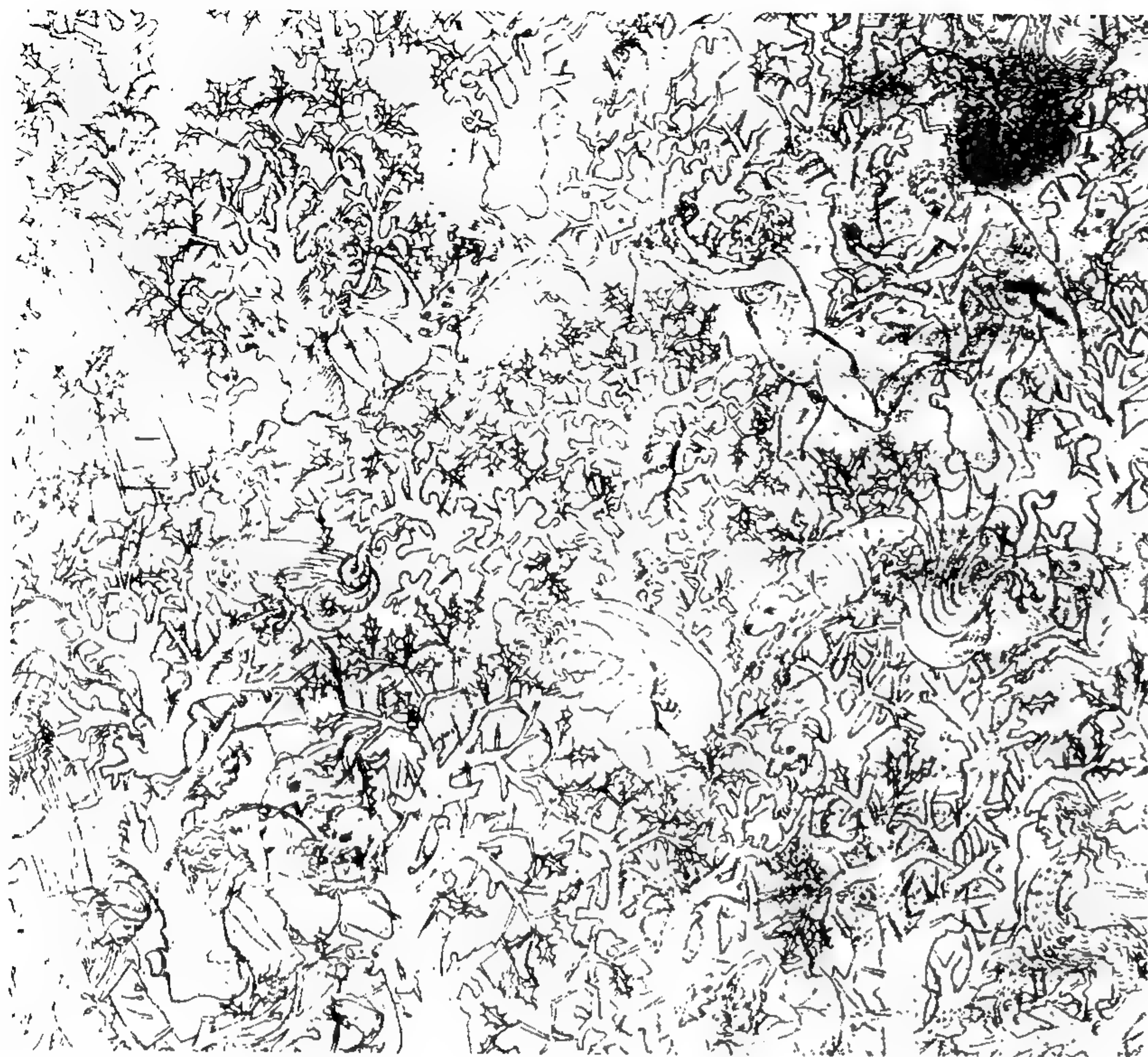


10 Sandro Botticelli,
*El descubrimiento del cadáver
de Holofernes* (detalle), hacia
1469-1470. Temple sobre tabla.

ra láctea! ¡Ah, si las vísceras se abrieran y con ellas todas las demás arquillas de la piel, qué sucias carnes no verías bajo su blanca piel!"¹⁰⁷.

¿Qué tiene que ver el refinamiento humanista de un Botticelli con el extremismo de estos aterradores textos medievales? Sin duda, nos es más fácil tras su lectura evocar los crueles moralismos de imágenes septentrionales, como el famoso *Príncipe del mundo* de Nüremberg, con su faz de vida y su espalda completamente pútrida y rezumante de gusanos. O evocar igualmente a esas *Venus* que se transforman en marchitos cuerpos ajados de la *Vanitas*¹⁰⁸. Y sin embargo, la crueldad botticelliana existe, es bien real. Ciertamente, no exhibe fealdad, ni brutalidad pictórica, pero el estilo de "orfebre" del pintor florentino es aún más cortante por este motivo. Conoce muy bien la desnudez de castigo, la *desnudez de carne abierta*, la ha representado en varias ocasiones, y sobre todo y en primer lugar —evidentemente— en contextos de la historia sagrada y de juicios infernales.

Pensemos primero en el cadáver de Holofernes, en una tabla de los Uffizi (*ilustración VII y pl. III*): su cuello cortado "nos" mira en primer término del cuadro como una cosa —o una ausencia de cosa— sangrante y monstruosa, mientras todo el resto del cuerpo yace abandonado, desnudo y sensual, sobre sábanas blancas y rojas, en una versión, por así decirlo, *castigada* del dios Marte representado más tarde frente a Venus, en el cuadro de Londres¹⁰⁹ (*ilustración 10 y pl. II*). Y por ende, ¿cómo no recordar las innumerables desnudeces atormentadas, torturadas, heridas, que pueblan la serie



11 Sandro Botticelli,
El infierno, canto XIII
(detalle), hacia 1480–1490.
Punta de plata y tinta sobre pergamino.



12 Sandro Botticelli,
El infierno, canto XV
(detalle), hacia 1480–1490.
Punta de plata y tinta sobre pergamino.

dibujada por Botticelli para *El Infierno* y *El Purgatorio* de Dante (los personajes de *El Paraíso* se hallan siempre vestidos o alados)?

En el canto XIII de *El Infierno*, por ejemplo, los “violentos contra sí mismos”, es decir los suicidas, parecen desgarrados entre intrincados arbustos espinosos mientras unos perros los persiguen sin piedad (*ilustración 11*). En los cantos XV y XVI, los “violentos contra natura”, es decir los sodomitas, se contorsionan, desnudos, bajo una lluvia de fuego, bajo altos brocales por donde se acercan Dante y Virgilio (*ilustración 12*). En el canto XVIII, los “seductores” y los “rufiañes” corren interminablemente, desnudos, azotados por diablos, mientras que los aduladores se hallan hundidos en un río de mierda (*sterco, merda*)... Y así sin variaciones hasta los gigantes encadenados del canto XXXI o los traidores congelados de los cantos XXXII y XXXIII¹¹⁰. Imposible, entonces, contemplar a partir de ahí un desnudo botticelliano como una simple “forma ideal” del arte: resulta imposible aislarlo, es decir, ignorar la inquietud mortal que conlleva toda desnudez de la carne.

Desnudez cruel:

“La muerte misma estaba invitada...”

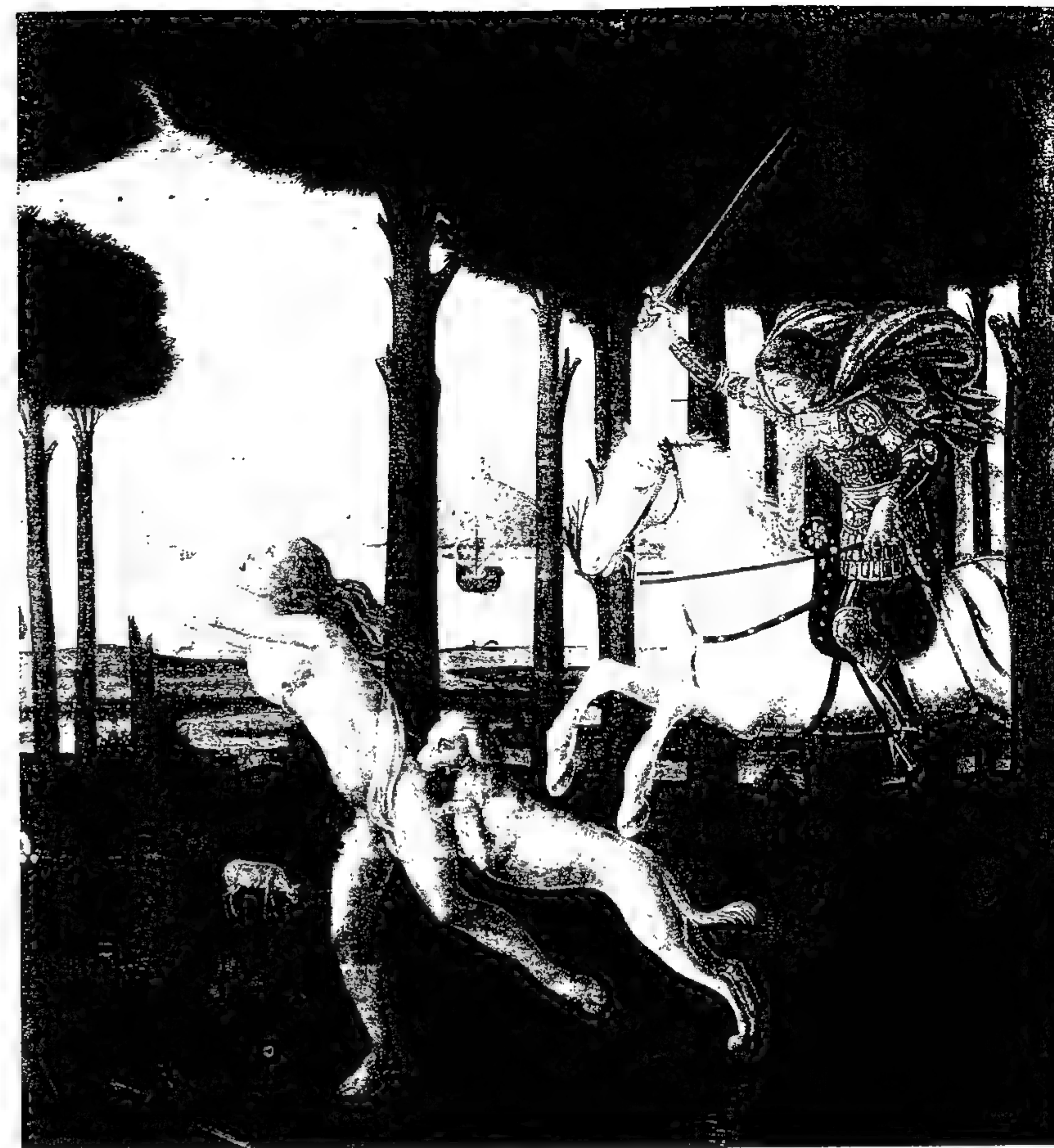
Ya no es posible pues, para comprender la desnudez según Botticelli, contentarse con relaciones de analogía u *homología*. Comprender la dialéctica de las imágenes es comprender la analogía con respecto al juego de las diferencias, y la homología con respecto al juego —esencialmente amenazador— que Georges Bataille revelaba en lo que llamó una *heterología*¹¹¹. No podemos a estas alturas seguir dándonos por satisfechos con la homología que acerca la figura de Venus a la de la Verdad (*pl. I e ilustración 4*). La Verdad, en el cuadro de *La Calumnia*, sugiere además por sí misma una asociación, una bifurcación: señala un conjunto de escenas figuradas como bajorrelieves en artesones de una arquería. Escenas difícilmente descifrables a la primera ojeada¹¹².

Fueron pintadas por Botticelli y su taller con una admirable claridad figurativa, en un conjunto de cuatro tablas, tres de las cuales se conservan actualmente en el Museo del Prado (fueron donadas en 1941 por Francesc Cambó). La última pertenece a una colección privada. Muestran sin duda la más radical transformación —la más pertinente, pero por inversión o *perversión* de los términos— de la Venus “eternamente naciente” de los Uffizi. Lo que exhiben, en efecto, es algo así como una *Venus perpetuamente asesinada*.

Estos cuadros poseen una gracia y una crueldad inauditas: se ve en ellos, en tres ocasiones, a una bella joven

desnuda de largos cabellos rojizos –como los de Venus– huyendo patéticamente, perseguida por un caballero armado y por dos perros de caza. En las dos primeras tablas, corre por un bosque a la orilla del mar (*ilustraciones* 13–14). En la tercera, surge en medio de un banquete, captada por el pintor en un gesto donde la huida se convierte en caída (*ilustración* 15). En primer término de la tabla central, la joven se halla caída sobre el vientre. El caballero le ha atravesado la espalda y hunde sus manos en la gran herida abierta (*ilustración* 16 y *pl.* VIII). Comprendemos con espanto que lo que devoran los dos perros, a la derecha de este cuadro, no es otra cosa que los interiores, las entrañas –el corazón acaso– de la víctima (*ilustración* 17 y *pl.* IX). A la izquierda, un hombre joven exhibe su espanto: resulta imposible entender qué pinta ahí como protagonista (*ilustración* 18). Recuerda más bien a un *ammonitore* – ese personaje testigo que Alberti aconseja colocar en las orillas de las escenas pintadas¹¹³–, encargado de albergar nuestro propio estupor ante el descubrimiento de semejante espectáculo. Todo el resto se halla, en apariencia, sumido en una calma absoluta.

He aquí algo que no se asemeja en absoluto a nada de lo acostumbrado, sino a una especie de pesadilla. Por mucho que Vasari escriba –siguiendo las pautas del habitual mecanismo de defensa del *disegno* contra la carne y de la *idea* contra el desgarramiento o el “síntoma” de los cuerpos¹¹⁴– que las tablas de Botticelli conforman “cuatro encantadores cuadros llenos de gracia” (*quattro quadri di pittura molto vaga e bella*)¹¹⁵, no hay nada que pueda, fenomenológicamente, ni hoy en día ni en el Quattrocento, acallar el malestar que en estas



13 Sandro Botticelli,
Historia de Nastagio degli Onesti
(panel I, detalle: “La caza infernal”),
1482–1483. Temple sobre tabla.



14 Sandro Botticelli,
Historia de Nastagio degli Onesti
(panel II, detalle: La caza infernal),
1482–1483. Temple sobre tabla.



15 Sandro Botticelli,
Historia de Nastagio degli Onesti
(panel III, detalle: La caza infernal),
1482–1483. Temple sobre tabla.

obras procura la asociación del “estilo de orfebre” botticelliano con esta crueldad tajante, reiterada, sádica e insistente.

He aquí realmente el *desnudo*, en tanto que “forma de arte”, inquietado por un retorno de la angustia forzosamente “empático”. Y es la *desnudez* abierta –enloquecida, y al cabo martirizada– de esta bella víctima la que habrá hecho saltar por los aires, en pleno epicentro del Renacimiento florentino, al *desnudo* como género “ideal” de las bellas artes.

¿Qué sabemos acerca de esta especie de pesadilla? Justamente, que fue ornamento de un dormitorio; peor aún: de un dormitorio nupcial (*camera nuziale*). La historia social del arte, acostumbrada como está a pensar las obras en términos de función¹¹⁶, no tiene ya mayores dificultades en comprender, por ejemplo, el nexos entre una *pala* de altar y el tiempo litúrgico de la misa. Pero ¿qué es una obra pintada para un lugar donde se consuma la noche de bodas, donde se duerme, se hace el amor y, quizá, se muere? Las tablas, sea como sea, fueron encargadas a Botticelli en 1483, como regalo de bodas destinado a Giannozzo Pucci y a su nueva esposa –la primera había muerto un año antes–, Lucrezia, hija de Piero Bini¹¹⁷.

Eran, en realidad, cuatro entablados (*spalliere*) pintados para los cuatro muros de la habitación (*ilustraciones* 19–22 y *pl.* IV–VII). Significaban en la vida de la pareja un poco lo que las partes inferiores de los cuadros significaban en la vida litúrgica de los devotos florentinos: eran *exempla*, ficciones moralizantes elegidas expresamente para la situación, para la ocasión. Es probable que nunca lleguemos a saber por qué esa fic-



16 Sandro Botticelli,
Historia de Nastagio degli Onesti
(panel II, detalle: La evisceración),
1482-1483. Temple sobre tabla.



17 Sandro Botticelli,
Historia de Nastagio degli Onesti
(panel II, detalle: Las vísceras
devoradas por los perros),
1482-1483. Temple sobre tabla.



18 Sandro Botticelli,
Historia de Nastagio degli Onesti
(panel II, detalle: El héroe espantado),
1482-1483. Temple sobre tabla.

ción cortés –y sobre todo cruel– fue elegida para honrar la boda del joven enviudado con Lucrezia Bini¹¹⁸. Guardémonos mucho de prejuzgar lo que de buenas a primeras se nos antoja un regalo de muy mal gusto: nos falta, con toda seguridad, el punto de unión privado, el nexo asociativo que permitió a los actores de este intercambio –comanditario, pintor, destinatario– justificar la representación, en un dormitorio, de semejante “pesadilla”¹¹⁹.

Pero, ¿qué cuenta exactamente esta “pesadilla”? El malestar sentido a la vista de los cuadros se explica en parte –pero sólo en parte– cuando se conoce la historia que representan: una historia de por sí ya muy extraña, y que suscita a su vez en el lector una penosa sensación. Está en la quinta jornada del *Decamerón* de Boccaccio¹²⁰. Por mucho que esta historia narre acontecimientos, cosas de ámbito corporal, uno no puede al leerla sino rendirse a la evidencia de que su carácter es esencialmente psíquico: los problemas de “empatía” la atraviesan de cabo a rabo, de manera que no se sabe muy bien si lo que allí está descrito sucede objetivamente (ante los ojos), o subjetivamente (detrás de los ojos, en el pensamiento). Hasta el *happy end* tiene algo de incomprensible. Se trata, en primer lugar, de los sentimientos amorosos no correspondidos de un joven; la mujer que ama permanece “insensible y dura” (*altiera e disdegnosa*). Es pues cuestión de dolor psíquico (*dolore*), e incluso de deseos de suicidio (*disidero d’uccider-si*). Es cuestión de la dura ley del deseo, que se acrecienta aún más cuando mengua la esperanza (*quanto più la speranza mancava, più moltiplicasse il suo amore*)¹²¹.

Los cuadros de Botticelli abordan el relato en el punto en que, “para mejor saborear su tormento” (*per più poter pensare a suo piacere*, como escribe eufemísticamente Boccaccio), el joven, llamado Nastagio, se extravía en un pinar (*ilustración 19 y pl. IV*). Y es allí donde tiene lugar de repente la *aparición*, precedida por “agudos gemidos” y “gritos desgarradores” (*grandissimo pianto, altissimi messi*): una joven desnuda (*una bellissima giovane ignuda*) corre hacia él, aullando enloquecida, perseguida por dos “enormes perros” que la muerden y por un caballero que, espada en mano (*con uno stocco in mano*), “la amenazaba de muerte y gritaba terribles y odiosas palabras” (*lei di morte con parole spaventevoli e villane minacciando*)¹²². Tal es la visión que embargó al héroe de un “estupor mezclado de espanto” (*maraviglia e spavento gli misse nell’animo*). Trata, no obstante, y a pesar de hallarse desarmado, de hacer frente a los perros y al caballero. Pero éste se pone a contarle –como en los sueños o en los relatos orientales, según una temporalidad que interrumpe y contradice, claro está, la urgencia y la violencia de la persecución– todos los acontecimientos que han hecho posible semejante “caza infernal”¹²³.

Y hete aquí que se ensombrece aún más el aspecto de “pesadilla” de esta historia: el relato del caballero –que se presenta a sí mismo ante Nastagio como un “espectro”, “conciudadano” fantasma (*io fui d’una medesima terra teco*)– no es otro que el del propio destino del héroe, destino proyectado a la vez al pasado (todo esto sucedió antaño), al presente (todo esto regresa hoy, aquí y ahora), y al futuro (lo que tú ves de mí es mi eterno tormento, eso mismo que te arriesgas a que te suceda si

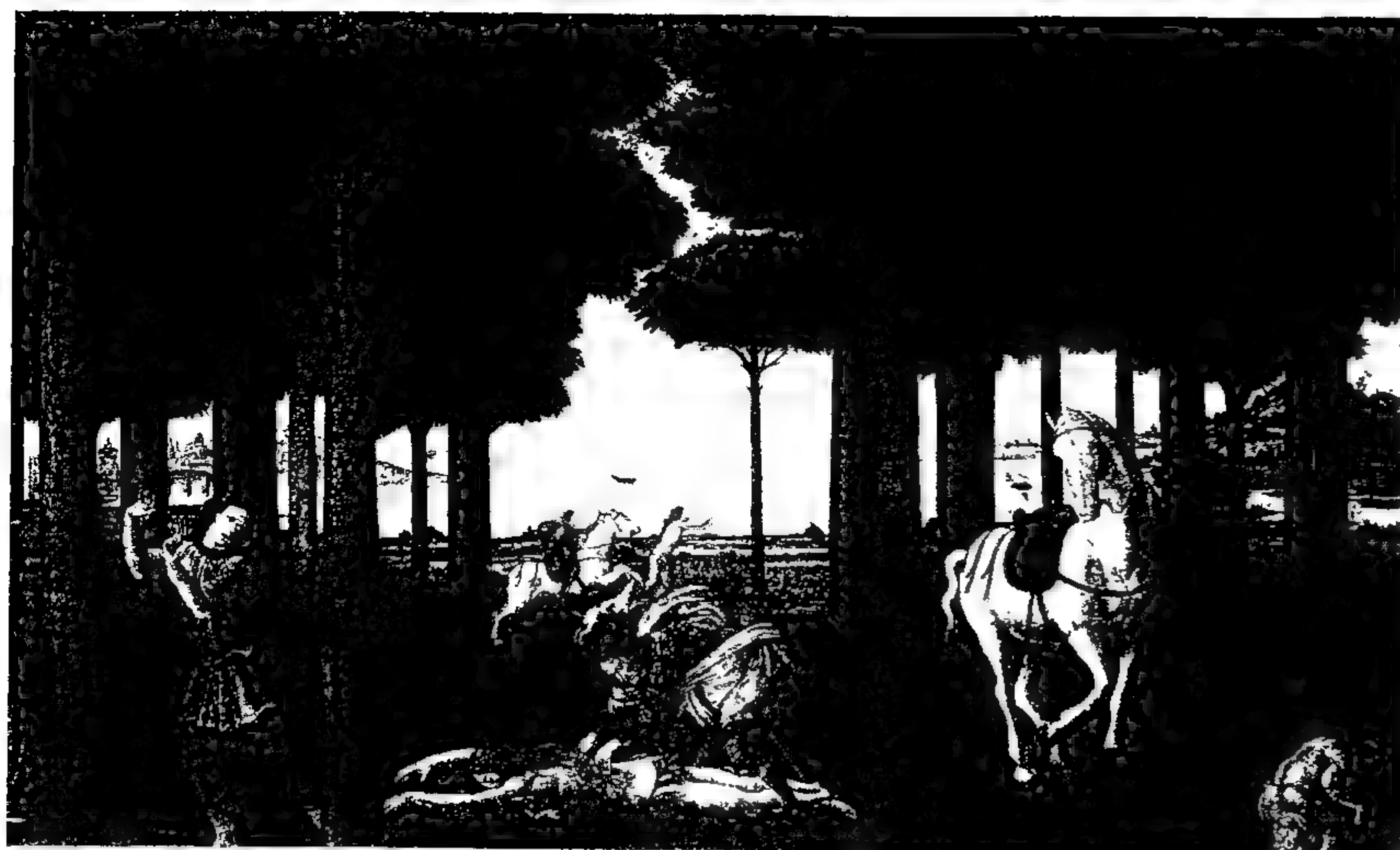
cedes a la desesperación y al suicidio). En suma: joven enamorado y joven “insensible y dura”. Mas llegados a este punto, él se suicida –el espectro precisa: “con este mismo estoque que ves en mi mano”– y ha de padecer en consecuencia los tormentos del infierno. La joven, “que no se había arrepentido”, muere a su vez:

“En castigo de su crueldad̄ [*per lo peccato della sua crudeltà*], y por el gozo que sintió por mis tormentos, fue, al igual que yo, condenada a las penas del infierno. Cuando descendió allí, se nos infligió a ambos este doble castigo: ella tendría que huir de mí, y yo mismo, que tan enamorado estaba de su persona, tendría que perseguirla, no como a una mujer a la que se adora, sino como a una enemiga mortal. Y así, todas las veces que le doy alcance la mato con este estoque, instrumento de mi suicidio. Le corto el espinazo. Ese corazón duro y frío, donde jamás penetraron amor ni piedad, ese corazón y las demás vísceras [*quel cuor... con l'altre interiora insieme*], vas a verlos en un instante: los arranco de su cuerpo [*le caccio di corpo*], para dárselos como pitanza a mis perros. Pero casi inmediatamente –así lo quieren el poder y la justicia de Dios–, todo sucede como si ella no hubiese muerto. Se levanta de nuevo, y la huida dolorosa vuelve a iniciarse, con los perros y yo mismo a su zaga. Cada viernes, hacia la misma hora, la alcanzo aquí y le doy muerte del modo que ahora verás”¹²⁴.

Y lo verás, en efecto. Porque el relato continúa, se desdobra y se confirma como la repetición en actos de



19 Sandro Botticelli,
Historia de Nastagio degli Onesti
(panel I), 1482-1483.
Temple sobre tabla.



20 Sandro Botticelli,
Historia de Nastagio degli Onesti
 (panel II), 1482-1483.
 Temple sobre tabla.

cuanto acaba de ser anunciado en palabras (ilustración 20 y pl. V):

“Tras estas palabras, Nastagio sintió que lo invadía el terror. No tenía en el cuerpo ni un solo pelo sin erizarse. Retrocede [*tirandosi adietro*], mira a la infortunada joven y, lleno de espanto, aguarda la tarea del caballero. Guido ha dejado de hablar [*finito il suo ragionare*]. Se diría un perro rabioso. Con la espada en la mano, se lanza sobre la joven. De rodillas, sólidamente inmovilizada por las fauces de los mastines, la desgraciada imploraba gracia [*gridava mercé*]. Con todas sus fuerzas, el verdugo la golpeó en el pecho y la atravesó de lado a lado [*diede per mezzo il petto e passolla dall'altra parte*]. La víctima se desploma, cae de bruces, pero sigue gritando entre llantos. El loco coge entonces una faca y se la hunde en los riñones [*aprí nelle reni*]. Extrae el corazón y las vísceras contiguas [*fuori trattone il cuore e ogni altra cosa da torno*], que arroja a los perros hambrientos, y éstos las devoran de inmediato. La joven se levanta de nuevo y vuelve otra vez a huir hacia el mar [*subitamente si levò in piè et cominciò afuggire verso il mare*], con los perros a la zaga, lacerándola a mordiscos. El caballero monta de nuevo su montura y retoma el estoque. En muy poco tiempo se alejaron, y Nastagio los perdió de vista”¹²⁵.

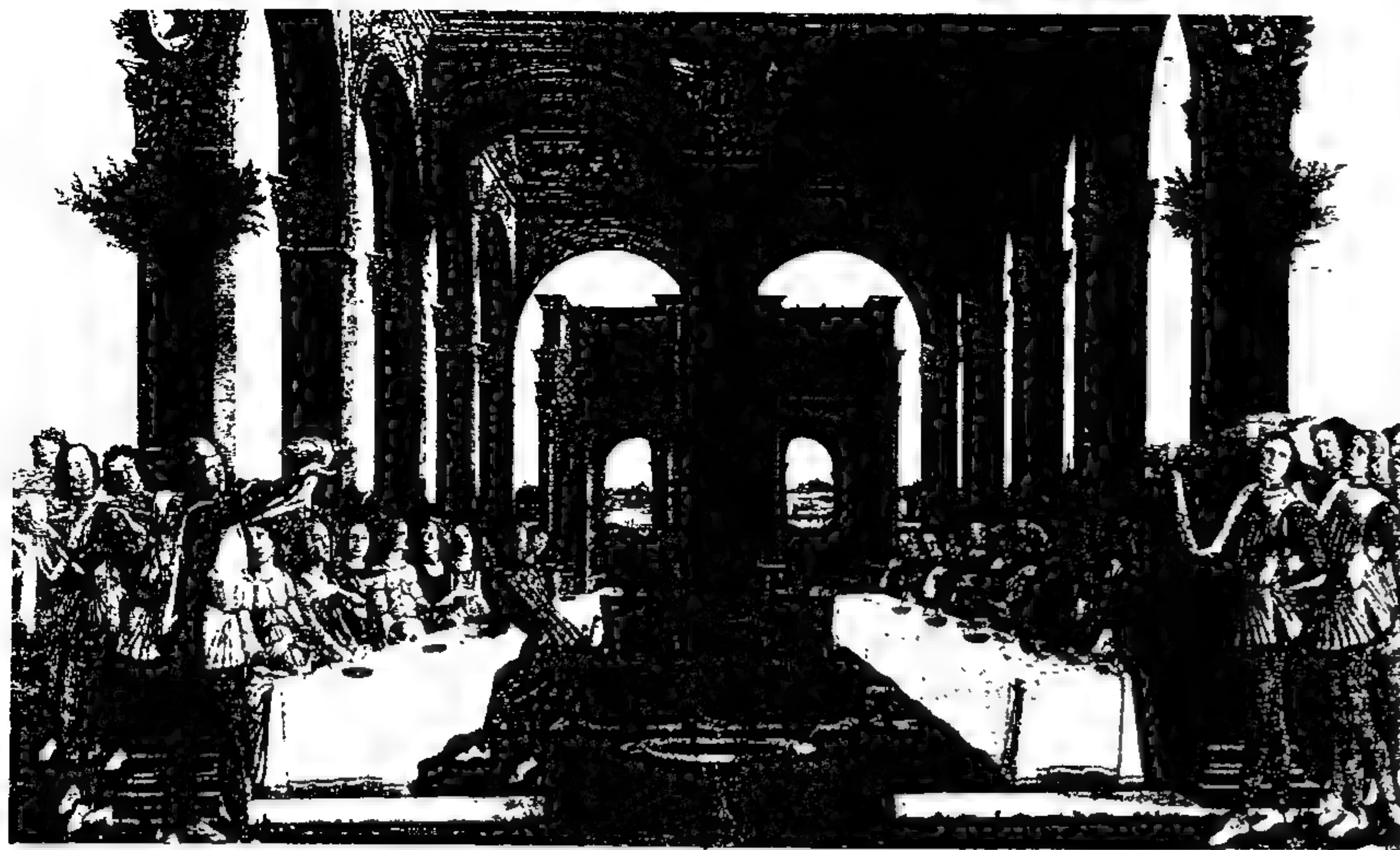
A partir de ahí, se inicia lo que podríamos denominar una elaboración secundaria: una instrumentalización moral de una visión de horror tan potente y fatídica que impide, en un primer momento, todo tipo de desenla-



21 Sandro Botticelli,
Historia de Nastagio degli Onesti
 (panel III), 1482-1483.
 Temple sobre tabla.

ce. Mas, tras el espanto, sobreviene la reflexión. El joven héroe —típicamente toscano, si no maquiavélico— va a concebir un escenario de una gran perversidad: organiza, en el lugar y a la hora de la terrorífica aparición, un suntuoso banquete (*magnificamente apprestar da mangiare*) con el fin de convencer a la mujer amada de acudir a él en persona (*potervi menare la giovane da Nastagio amata*). Una vez conseguido este propósito, se las ingenió para que “la joven de la que estaba enamorado fuese colocada en el sitio donde debía desarrollarse la escena” (*al luogo dove doveva il fatto intervenire*)¹²⁶. Cuando la “caza infernal” surgió en mitad del banquete, “todos mostraban el colmo de su sorpresa, preguntaban qué era aquello. Ninguno conocía la respuesta”. Pero los condenados se encuentran entre los invitados (*ilustración 21 y pl. VI*). El desconcierto y el escándalo no se calmarán hasta que el caballero repita el relato de sus tormentos (*parlando loro come a Nastagio aveva parlato*). “Al fin se termina la ejecución. La dama y el caballero desaparecen”¹²⁷. Y éste es el desenlace (*ilustración 22 y pl. VII*):

“La implacable muchacha que amaba Nastagio fue de las personas más aterrorizadas por la escena. Lo había oído y visto todo con total claridad. Al recapacitar sobre la crueldad que siempre le había demostrado a su enamorado, se daba cuenta de que la escena la concernía más que a ningún otro espectador. Le parecía ya huir de la furia de Nastagio, y creía sentir a los mastines lanzándose sobre sus costados. Sentía una angustia tan grande [*e tanta fu la paura che di questo le nacque*] que decidió impedir



22 Sandro Botticelli,
Historia de Nastagio degli Onesti
(panel IV), 1482-1483.
Temple sobre tabla.

toda eventualidad. [...] Dio su consentimiento. Se encargó ella misma de anunciar su elección, fue en busca de sus padres y les dijo que le haría muy feliz tomar por marido a Nastagio. También ellos se sintieron muy contentos [*di che essi furon contenti molto*]. [...] La aterradora visión que he descrito tuvo, por lo demás, otra consecuencia aparte de esta felicidad. El pavor desarmó de tal manera a todas las mujeres de Rávena, que éstas se mostraron mucho más dispuestas que en el pasado a acceder a los placeres de los hombres [*più arrendevoli a' piaceri degli uomini*]¹²⁸.

Como Freud no dejó de señalar, incluso las peores pesadillas aspiran al cumplimiento de un deseo¹²⁹. Habría, pienso, mucho que decir acerca del carácter *fantasmático* de las opciones figurativas botticellianas –opciones narrativas, espaciales, luminosas, cromáticas–, como prolongación de la tan acertada observación de Warburg sobre el carácter medio desvelado, medio dormido de “una pintura aún bajo el influjo de las imágenes del sueño”, incluso cuando “despierta a la conciencia del mundo exterior” para representarlo con su famosa precisión de orfebre¹³⁰. Digamos brevemente que las tablas de Botticelli toman del *trabajo del figurable psíquico* algunos rasgos característicos cuya consecuencia en todos los casos es, por un lado, la perturbación de la lógica de la descripción (es decir, del carácter referencial de lo que está pintado) y por el otro, la de la lógica de la narración.

Un primer rasgo característico es el de la *insensibilidad frente a la contradicción*, típico de los procesos

inconscientes: si Botticelli no dispone en un mismo plano de representación tiempos sucesivos, y en ocasiones antitéticos, de la narración, no es por una suerte de “torpeza medieval”; tampoco es por “torpeza psicológica” por lo que Botticelli crea ese contraste penoso entre, por un lado, la interiorización (el aire de enmismamiento, de melancolía, del héroe) y, por el otro, esa violencia patética, reiterada e insistente, de las escenas de persecución. Muy al contrario: parece como si el propio proceso psíquico, con sus contrastes intrínsecos, se hubiera convertido, más allá del simple relato, en el objeto central de la *mímesis* artística.

Como ya sabemos, Freud comentó extensamente en *La interpretación de los sueños* ese desfase típico de los afectos y de las representaciones (por ejemplo, la representación del cadáver de una persona querida sin el afecto concomitante; o bien el surgimiento de un afecto desproporcionado en una representación perfectamente banal)¹³¹. Cuando André Chastel discierne en la “sequedad del dibujo y la acritud de los tonos” una prueba de que “la ejecución [de los paneles de Madrid] fue confiada a un asistente”, olvida lo esencial de esa “dramaturgia” que le reconoce no obstante a Botticelli¹³². La sequedad y la acritud –por lo demás muy relativas, ya que se ven moduladas, o más exactamente *modalizadas*, según las escenas– han de ser consideradas como elementos patéticos en su totalidad: elementos de contraste necesarios para la *dramaturgia psíquica* ya inherente en el relato de Boccaccio. Se necesitaban la sequedad y la acritud para que *emergiese como extrañeza* toda la violencia de los acontecimientos representados. Se necesitaba *frialidad* para que fuese

psíquicamente sustancial, y no simplemente ocasional, la supremacía de lo *cruel* en esas imágenes¹³³.

Por otra parte, Boccaccio manifiesta una asombrosa insensibilidad frente a las contradicciones que suscita su propio tratamiento de la iconografía. Boccaccio creaba ya un penoso hiato entre el mundo medieval de “las cacerías infernales” –las que se encuentran en Cesáreo de Heisterbach, Vincent de Beauvais, o en la clase de obras llamada *Speculum morale*¹³⁴– y la dominante sexual, persistente hasta en el desenlace, del relato de Nastagio. Botticelli, por su parte, ha creado en sus tablas un tipo verdaderamente aberrante de caballería: es como si viéramos a San Jorge encarnizarse con la pobre princesa, en vez de matar al dragón. A menos que, insensible frente a la contradicción, el cuerpo desnudo de la joven sea el lugar del que hay que extirpar todos los dragones de nuestros deseos...

Un segundo rasgo característico es el *trabajo incesante del desplazamiento*, que se observa en los numerosos y sutiles juegos de correspondencias figurales: por ejemplo, la asociación de la gran herida en la carne con, justo en la vertical, esa “raja del cielo”, esa especie de grieta procurada por el pintor en la masa frondosa del bosque (*ilustración 20 y pl. V*). Digamos que aquí –como en una percepción abierta a los poderes del fantasma– la estructura del lugar participa “empáticamente” de la violencia de la historia: es como si la herida infligida al personaje se convirtiera en la del espacio entero, frente a lo cual debería, acaso, quebrarse nuestra propia mirada¹³⁵. Y es igualmente chocante constatar hasta qué punto se mueve ese bosque, transformándose de un panel a otro: erizado aún por los rotos

ramajes en el primer panel (*ilustración 19 y pl. IV*), se rasga literalmente en el segundo, como una herida o un telón de teatro (*ilustración 20 y pl. V*), para clarearse y remansarse, civilizarse en suma, en el tercero (*ilustración 21 y pl. VI*). La representación de la boda reemplazará definitivamente los salvajes troncos por unas columnas *all'antica* impecablemente simétricas (*ilustración 22 y pl. VII*).

Tomaré como prueba suplementaria de que el lugar participa empáticamente de la violencia de la historia y de todas sus pendientes psíquicas las casi obligadas asociaciones que dicho bosque le sugiere tanto al lector de Boccaccio como al espectador de Botticelli. Es, desde el principio, un bosque esencialmente ambivalente, portador de potencialidades contradictorias (como lo son, por otra parte, las aún inciertas elecciones del héroe). Por un lado, la melancolía suicida de Nastagio y el tormento infernal de Guido evocan poderosamente el “bosque de los suicidados” que Dante describió en el canto XIII de *El Infierno* y que Botticelli representó tan cruelmente mediante ramajes rotos y a través de cacerías infernales¹³⁶ (*ilustración 11*). Por otro lado, al pinar de Chiassi, cerca de Rávena —lugar donde Boccaccio quiso situar su narración— se le designa expresamente, en otro pasaje de la *Divina Comedia*, como “paraíso terrestre”¹³⁷.

Un tercer rasgo característico es la *aparición de lo informe* en mitad de un relato no obstante dispuesto de la manera más formal, más “simbólica” posible. Es “el corazón y las vísceras contiguas” de la joven, arrojados y devorados en primer término del cuadro (*ilustración 17 y pl. IX*). Es la *entraña* que surge ante nosotros como

la consecuencia fatal, descorazonadora, de la agresión, de la herida y del corte* infligidos a la carne. Todo esto evoca por lo demás la predilección de ciertos autores clásicos por lo que denominaré “los accidentes de la forma”, las metamorfosis. Así pues, las vísceras de la joven víctima sobre el suelo del bosque pueden remitir, desde un punto de vista humanista, al relato de Filomena en *Las Metamorfosis* de Ovidio: se trata de una joven virgen a la que viola salvajemente, y en varias ocasiones, Tereo, su propio cuñado. Al amenazarle ella con denunciarlo, él le corta la lengua. Ovidio no se privó de describir con precisión el órgano cortado: “[...] toda temblorosa, murmurando aún sobre la tierra negra de sangre; palpita como se agita la cola de una serpiente mutilada, y mientras muere busca reunirse con el resto de la persona a la que pertenece [*palpitat et moriens dominae vestigia quaerit*]”¹³⁸.

El cuarto rasgo característico de este poder psíquico sería el *ritmo fantasmático* en el que se mueven las imágenes botticellianas: una manera de nombrar su aspecto de corro espacial, de noria infernal. De eterno retorno de crueldades. Esa manera que tiene la visión de horror de repetirse siempre, circular, en los primeros planos y después en los alejados, en una dirección y luego en la otra, con vuelta a la primera dirección (*ilustraciones 13–15 y pl. IV–VI*). ¿Qué es esto, sino una figura entregada al mandato de repetición y a lo que estaríamos tentados de lla-

8 Nota de la Traductora: en francés *entraille* (“entraña”) y *entaille* (“corte, herida”) *riman*. Este efecto se pierde con la traducción.

mar un eterno retorno de lo visual psíquico? ¿Qué es esto, sino el modo *visual* de encarnar una obsesión del *tiempo*, una soberana *regresión**? Cuando un gesto reitera otro gesto o le responde simétricamente —basta con observar las manos alzadas de la víctima, que por un lado responden a aquéllas, amenazadoras, del caballero, y por otro a las de los testigos espeluznados: Nastagio, por supuesto, pero también los demás convidados del banquete, particularmente las jóvenes mujeres—, se tiene la impresión de que un mismo síntoma, un mismo *Pathosformel*, va y viene, desplazándose, repitiéndose rítmicamente. Dicho síntoma no afecta únicamente a los personajes del drama: invade toda la extensión de la sustancia imaginística, al igual que confiere toda su temporalidad a nuestra mirada, en la que insiste como una obsesión. He aquí cómo se impone, psíquicamente, a nuestra mirada.

* Nota de la Traductora: el autor establece un juego de palabras que se pierde en español, porque *revenance* nos remite a *revenant* ("espectro"), que se deriva del verbo *revenir* ("regresar"). Al optar por *regresión*, que se ajusta fielmente al sentido implícito en *revenance*, se pierde inevitablemente en español la alusión a espectro contenida en *revenance*.

Desnudez psíquica: la atracción del filo

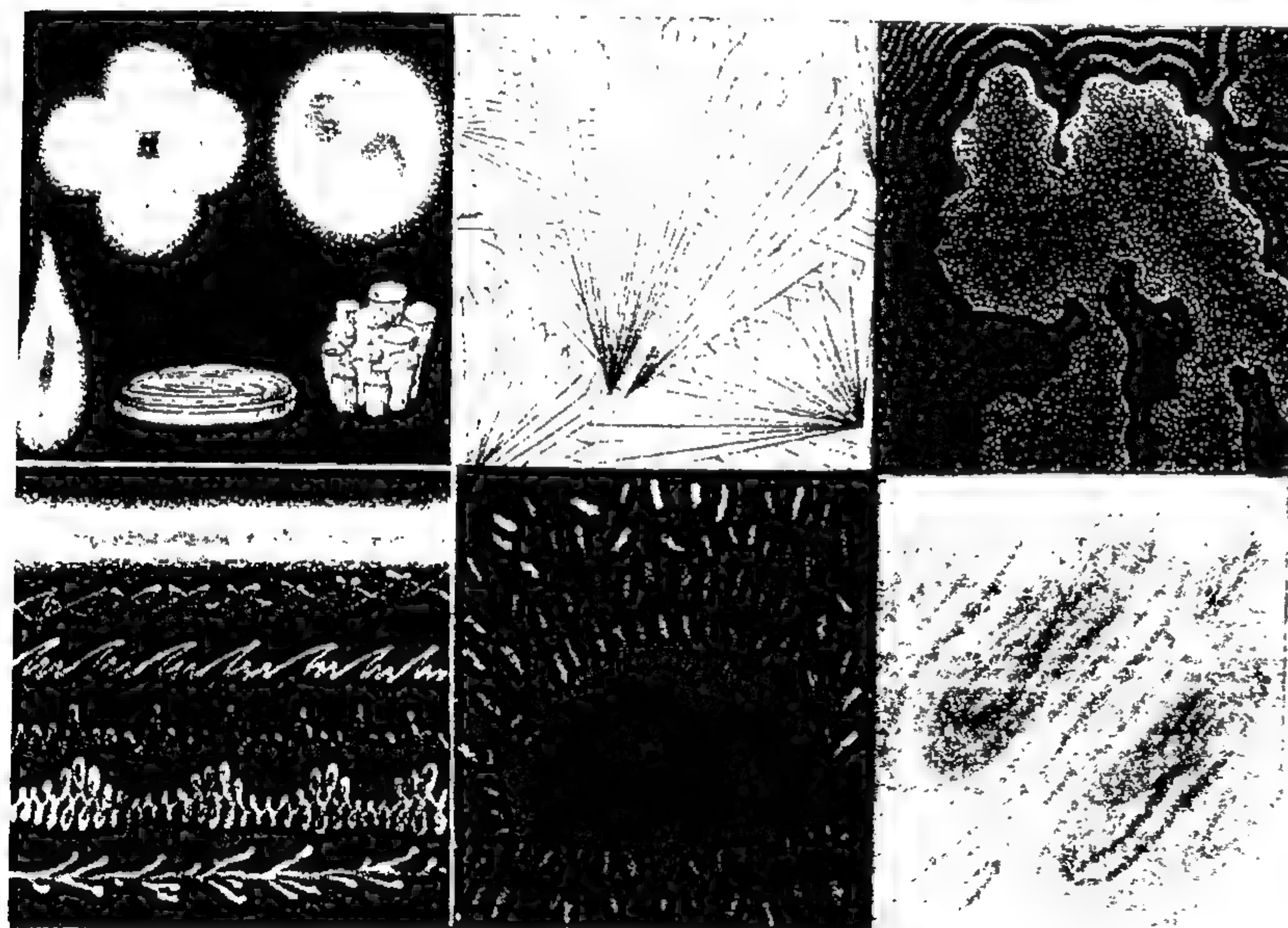
¿Pero qué conclusiones sacar de todo esto desde el punto de vista de una fenomenología de la desnudez? Y, en primer lugar, ¿por qué está desnuda la joven perseguida por el caballero? Por lo que yo sé, ningún historiador del arte se ha planteado realmente la cuestión. Nada en el sucinto relato lo exigía, no obstante, excepción hecha del elemento sexual, ese elemento de violación y crimen que asoma, sin llegar a mencionarse nunca, en el texto de Boccaccio. Diré de esta mujer —pero es una *imagen*— que está desnuda porque es el objeto de deseo, es decir un *objeto psíquico*¹³⁹. Diré de ella que está desnuda porque su función primera es la de *surgir*, aparecer, saltar a la vista: mas nada es más *compareciente* que la desnudez en medio del mundo social —un banquete, por ejemplo (*ilustración 21* y *pl. VI*)—, algo que demostraron con solidez los primeros teóricos del sueño, a finales del siglo XIX. Pensemos en Hervey de Saint-Denis y en su famoso libro *Los sueños y las maneras de dirigirlos*, libro cuya lámina de frontis mostraba a la vez unos "escotomos centelleantes" (apariciones psíquicas elementales) y la incongruente escena de una mujer desnuda que aparece de repente en medio de un almuerzo burgués: suerte de versión "burdel", me atrevería a decir, de las escenas de "caza" pintadas por Botticelli cuatro siglos antes¹⁴⁰ (*ilustración 23*).

Al estudiar los “sueños típicos de desnudez”, Freud y Ferenczi revelaron perfectamente la dialéctica subyacente a esta fenomenología de la *aparición desnuda*. Freud evoca en primer lugar el “placer exhibicionista”, ese resorte evidente de la vida infantil: “En el paraíso, los hombres están desnudos y no sienten ninguna vergüenza, hasta el momento en que surgen la vergüenza y la angustia. [...] El sueño puede devolvernos cada noche a ese paraíso. [...] Los sueños de desnudez son pues sueños de exhibición”¹⁴¹. Una vez enunciada la tesis, sobrevendrá de inmediato el contramotivo dialéctico, la antítesis de ese erotismo inocente, el “tacto de Tanatos”: “[...] hemos de tener en cuenta, dentro de los sueños de exhibición, a la inhibición. La impresión penosa del sueño [de desnudez] proviene de la reacción del segundo sistema psíquico: sucede porque la escena de exhibición ha logrado pese a todo representarse. Para evitar esa sensación penosa, hubiera sido necesario no revivir nunca la escena. Volveremos a hablar más extensamente de la sensación de hallarse paralizado. El sueño la usa para indicar el *conflicto de voluntades*, el rechazo, el *no*. Según nuestros proyectos inconscientes, la exhibición ha de proseguir; según las exigencias de la censura, debe ser interrumpida”¹⁴².

De modo que hemos de comprender que los sueños de desnudez se hallan tensados, inmovilizados entre placer y prohibición: los dos movimientos contradictorios provocan *una parálisis del cuerpo desnudado* cuando el placer de exhibición incurre en la angustia (tal vez habría que interpretar en este sentido la carrera constantemente “detenida” de la joven pintada por Botticelli en ese bosque del que no se sabe si es paraíso erótico o

infierno de crueldad). Por su parte, Ferenczi completa el esquema freudiano al indicar que los dos movimientos contradictorios pueden también engendrar una *parálisis del cuerpo espectador*, cuando el placer escópico incurre, a su vez, también en la angustia: en este caso, nos señala que la desnudez ha de comprenderse como una “forma de intimidación”, una asombrosa transformación del amor en caza mortal y de la atracción en repulsión agresiva¹⁴³. Desde ese punto de vista, la historia pintada por Botticelli ofrece una perfecta respuesta estructural al dispositivo mítico de Acteón: bosque donde perderse, desnudez compareciente, luego una caza con perros que no destrozará a la mujer culpable de su desnudez, sino al hombre culpable del placer de mirarla¹⁴⁴.

Finalmente, lo que las tablas de “La caza infernal” nos muestran, con tanta brutalidad como sutileza –y a pesar del banquete final, que redime y reprime toda la violencia de la aparición (*ilustración 22 y pl. VII*)–, es que *la desnudez está entrelazada de ensueño y crueldad*. El nudo así formado no puede ser deshecho: para entenderlo, basta con fijarse, dentro del relato de Boccaccio, en los usos del verbo *cacciare*. En primer lugar, escribe que la severidad de la justicia de Dios castiga y le “da caza” a nuestra crueldad (*la crudeltà... cacciarla*)¹⁴⁵. Pero enseguida vemos que cazar la crueldad –castigar a “la mujer insensible” al deseo masculino– da lugar a la más cruel de las cacerías. No es posible, en suma, escapar del *círculo de la crueldad*: Boccaccio nos había prevenido acerca de que su historia ilustraría las desdichas del amor y las prosperidades de la muerte, aun si unos banquetes vienen a redimir y a reprimir toda la violen-



23 L. Hervey de Saint-Denys,
Los sueños y las maneras de dirigirlos,
1867. Lámina de frontis.

cia de esta dialéctica¹⁴⁶. El feliz desenlace del relato es muy poco verosímil desde el punto de vista de una *psicología* de los personajes: no se entiende cómo la violencia unida al desamor desemboca, en lo que respecta a la joven indiferente, en un sentimiento de sincero amor por Nastagio, ni cómo las “mujeres de Rávena” pueden, a partir de semejante violencia, mostrarse “más dispuestas que en el pasado a acceder a los deseos de los hombres”¹⁴⁷. Hemos pues de aprehender este conjunto narrativo y figurativo en el nivel más estructural de una *metapsicología*, en verdad de una ontología donde la desnudez rimaría con el sueño y la crueldad.

Mas, y de nuevo, ¿por qué tender hacia una *dimensión psíquica*, sea o no “psicológica”, para reflexionar sobre la desnudez, que esencialmente es una desnudez de *los cuerpos*? Pues porque de lo que se trata es del cuerpo contemplado. Y porque la mirada retiene en primer lugar todo aquello que quieren ignorar nuestros esfuerzos conscientes para discernir y objetivar las cosas del mundo: Lacan habla de la “elisión de la mirada en estado de vigilia”¹⁴⁸, por lo que sólo a través de una “visibilidad flotante”, por ejemplo de ese estado que Warburg le otorgaba a los personajes de Botticelli —que “acaban justo de salir de un sueño para despertar a la conciencia del mundo exterior”—, tenemos alguna posibilidad de comprender lo que significa mirar¹⁴⁹.

Por otra parte, las características del *figurable psíquico* que hemos creído discernir en la puesta en escena botticelliana (insensibilidad frente a la contradicción, desfase entre los afectos y las representaciones, tarea del desplazamiento, irrupción de lo informe, rítmica de la obsesión...) nos aproximan paradójicamente a una *rea-*

lidad de la visión. El elemento psíquico y “pático” de las tablas botticellianas no nos aleja de una fenomenología de la desnudez corporal, como una “ficción” nos alejaría de la “realidad”. Muy al contrario: nos devuelve poderosamente a ésta, en el preciso sentido en que Ludwig Binswanger ha podido explicitar el modo último en que *el sueño es la existencia* y no su negación:

“Cuando salgo de las nubes para caer en una decepción desconcertante, expreso esta impresión, tras recuperarme de ella, diciéndome: ‘No sabía lo que me pasaba’. Diremos aquí, parafraseando a Heidegger, que ‘la presencia ha sido llevada ante su ser’. Ha sido conducida en el sentido de que algo le pasa y de que no sabe cómo le ha sucedido esto, ni siquiera qué es lo que le ha ocurrido. Tal es el rasgo ontológico fundamental de todo sueño y de su parentesco con la angustia. Soñar significa: ‘No sé lo que me pasa’”¹⁵⁰.

Lo que Binswanger afirma aquí del sueño como paradigma del *Dasein* es exactamente lo que hemos sentido delante de los cuadros de Botticelli, en los que todo nos sumía en el desconcierto. Como espectadores no avisados de esos cuadros somos incapaces, en efecto, de saber “qué le pasa” a esa pobre joven desnuda, más allá del hecho innegable de que —como en los sueños— se la mata y de que no por ello deja de intentar rehuir la violencia de una agresión que sin duda la perseguirá eternamente. Como iconógrafos instruidos por la “fuente” literaria, empero, nos sentimos también sobresaltados ante estas imágenes por la extrañeza persistente

de su estilo, por la desconcertante asociación entre lo “frío” y lo “cruel”. Dicha observación es asimismo válida en lo que se refiere a los personajes internos del relato, ya que Nastagio y los demás testigos de la aparición padecen el mismo desconcierto, el mismo “rasgo ontológico fundamental”, como dice Binswanger: todos se han sentido precipitados en esa visión de horror como en su propia historia, ya que la citada visión transforma, efectivamente, la vida, el destino, el deseo de cada uno de ellos.

Y en el centro de todo esto está la desnudez: la desnudez que aparece, la que se abre, la que se mata, la desnudez que huye y regresa de nuevo soberanamente ante nuestros ojos. Por lo que yo sé, Binswanger no ha establecido la teoría sobre ese “rasgo ontológico fundamental”. Y es a Georges Bataille a quien conviene ahora dirigirse para comprender mejor el entrelazamiento, desconcertante pero esencial, de la desnudez, del sueño y de la crueldad.

En primer lugar, Bataille ha publicado un relato literario —no más extenso que un relato de Boccaccio— en el que dicho entrelazamiento opera admirablemente. En el transcurso de este relato, aparece una mujer desnuda en la especie de *sélva oscura* de las “calles propicias que van desde la glorieta Poissonnière a la calle Saint-Denis”; el narrador la acompañará a lo largo de una huida de ritmo jalonado por algunos episodios violentos emanados de la propia desnudez; se sucederán una especie de cacerías, de crímenes, de evisceraciones, y el *ritornello* infernal del movimiento incesante; la mujer desnuda irrumpirá en algo similar a un banquete (una borrachera, para ser más exactos); habrá testi-

gos desconcertados, no menos que el propio lector; y habrá asimismo el suspense de un desenlace que no desarrolla nada¹⁵¹.

Es cierto, sin embargo, que el relato de *Madame Edwarda* se sitúa en muchos aspectos en los antípodas del mundo humanista florentino de Boccaccio o de Botticelli: no hay *final feliz*, ni cálculos maquiavélicos, y no existe nada, sobre todo, que coloque al cuerpo femenino en el circuito social de los intercambios matrimoniales (como sí ocurría en el propio desenlace de Boccaccio). Hubiera sido todavía más difícil ofrecer *Madame Edwarda* como regalo de bodas de lo que parece haberlo sido en el caso de las cuatro tablas de "La caza infernal". Madame Edwarda es una prostituta de la calle Saint-Denis, pero el acontecimiento que suscita en la ficción de Bataille escapa por completo a las mismas reglas del intercambio no matrimonial. Ella es una suerte de ménade moderna. Es *en ella* —en su cuerpo, en sus "besos enfermos", en sus "ojos bajos", en sus espasmos de gozo y en sus "contorsiones", en el centro mismo, en suma, de su carne, esa "herida palpitante" de la vulva que desde el inicio se le muestra abierta al narrador¹⁵²—, y no *alrededor de ella*, no en su peinado o en los drapeados de un vestido improbable, donde hallamos el *Pathosformel* y el elemento dionisiaco que Warburg buscó, en tanto que síntomas, en el arte humanista de Florencia.

Significativamente, la aparición de Madame Edwarda bajo el arco de la puerta Saint-Denis será descrita por Bataille como "negra, entera, simplemente angustiosa como un agujero"¹⁵³. Es en ella misma —y no *tras ella*, como en Boccaccio— donde la desnudez halla aquí la

condición de su propia amenaza, de su propia apertura¹⁵⁴. En el momento del "banquete", está escrito que "la muerte misma participaba en la fiesta, en el sentido de que la desnudez del burdel reclama el cuchillo del carnicero"¹⁵⁵. No hay, desde luego, ni carniceros de Les Halles ni burdel de Saint-Denis en las elegantes crueldades florentinas de Botticelli. Pero hay una muerte y una desnudez entrelazadas en mitad de una fiesta (*ilustración 21 y pl. VI*): está el soberano "tacto de Tanatos" uniéndose súbitamente al de Eros.

Una de las enseñanzas de este radical relato concierne a la *ontología de la desnudez* que Bataille propone finalmente. Una empatía radical —que hace estallar en pedazos las reglas corteses del *ammonitore* albertiano— ordena toda esta ontología: "Las sensaciones del acto sexual concuerdan *irritantemente* con las figuras. [...] La suavidad, la hinchazón, la corriente lechosa de la desnudez femenina anticipan una sensación de huida líquida, que se abre por sí misma a la muerte como una ventana a un patio"¹⁵⁶. De forma que el acto de desnudarse no concierne únicamente a la joven desprendiéndose de su vestido: concierne por igual al narrador, y finalmente a la escritura misma: "Si nadie", exige Bataille al término de su relato, "reduce a la desnudez lo que digo, apartando vestimenta y forma, es que escribo en vano"¹⁵⁷. No es pues el *desnudo* como género erótico —aún menos como género de las bellas artes o como "forma ideal" de la plástica— lo que le interesa a Bataille, sino la *desnudez* en tanto que "rasgo ontológico fundamental". Rasgo que no está carente de relación con el sueño y la angustia, con ese "desconcierto" de que hablaba Binswanger

cuando “la presencia es llevada ante su ser”. Bataille pone explícitamente en el mismo plano fenomenológico la desnudez, en el sentido en que quiere concebirla, y la “suspensión” del sujeto “ante lo que es”: una suspensión que aboca al ser desnudado, desnudado de todo, “hacia aquello que [lo] derribará”¹⁵⁸.

Si tomamos en cuenta nada más que este final de una frase, podemos deducir al menos dos rasgos esenciales de la desnudez según Georges Bataille. En primer lugar, la desnudez no es el simple resultado de un proceso. Es el proceso mismo, la operación deseante por excelencia. Todos los desnudos no son obscenos, por supuesto —para convencerse de esto basta con hojear el libro de Kenneth Clark—, pero Bataille propondrá aprehender la desnudez según el horizonte que ésta deja entrever en tanto que proceso. A partir de ahí, se la entenderá como un *deslizamiento* hacia algo que “elude incesantemente la representación nítida”:

“La desnudez no siempre es obscena y puede surgir sin recordar la inconveniencia del acto sexual. Esto es posible, pero en líneas generales una mujer que se desnuda delante de un hombre se abre a sus deseos más incongruentes. La desnudez tiene pues un sentido, sino de una total obscenidad, sí de un deslizamiento. [...] Ese deslizamiento resulta con frecuencia difícil de captar por lo que atañe al hecho de que la desnudez es el asunto menos definido del mundo: en verdad, es el deslizamiento el que la constituye, y el deslizamiento es la razón por la cual el objeto del deseo, cuya realidad es provocadora, sin embargo elude incesantemente la representación nítida”¹⁵⁹.

Paradoja suplementaria y decisiva: ¿la desnudez sería acaso el asunto menos definido del mundo? No, desde luego, por falta de entidad. Al contrario, dice Bataille: “Todo lo que es — *es demasiado* ”¹⁶⁰. La desnudez, en este sentido, “elude incesantemente la representación nítida” por el motivo principal de que pone al ser en movimiento, lo sitúa en el deseo, en el “deslizamiento”; y porque hace del deslizamiento mismo una dinámica de exuberancia ontológica, una dinámica de apertura en la que la representación fallará generalmente a la hora de “delimitarla”. La desnudez es el asunto menos definido del mundo por la sencilla y esencial razón de que *abre nuestro mundo*.

Mas, ¿en qué sentido se ha de entender esta apertura? No elijamos (eso equivaldría, justamente, a encerrar, a limitar, a optar demasiado rápido por una “representación nítida”). Aceptemos el trabajo conjunto de los dos significados antitéticos de apertura: *abrir* como se abre el campo semántico, como se abre una infinidad de posibilidades; *abrir* como se abre, hiriéndolo, un cuerpo, como se sacrifica la integridad de un organismo. La desnudez conduciría pues su propio horizonte procesal hacia la apertura de un mundo aumentado y hacia la de un mundo herido. ¿Acaso no es eso exactamente lo que Botticelli escenifica al disponer ante nuestros ojos un mundo incomprensible, a menos que se abra la representación objetivante sobre la figurabilidad del sueño (apertura de campo), a menos que se abra la belleza del desnudo venusino sobre la crueldad intrínseca de su propia desnudez (apertura de sangre)?

Esta ontología de la desnudez no carece por tanto de consecuencias estéticas¹⁶¹. Habría que entender aquí el

momento de la desnudez como la clave dialéctica de una paradoja fundamental en todo el pensamiento de Georges Bataille, aquello que él denomina, en un capítulo de *El erotismo* consagrado a la belleza, “la contradicción fundamental del hombre”¹⁶²: contradicción entre “el deseo de permanencia”, el esfuerzo por mantener las formas del ser (llamémoslo, por nuestra parte, una “Venus de mármol”, una “Venus recluida”), y una “plétora del ser desgarrándose y perdiéndose”, capaz de transgredir su propia integridad corporal (llamaremos a esto una “Venus de carne”, una “Venus abierta”). Lo que Bataille introduce en este punto es de nuevo una especie de dialéctica: la belleza no es sustantiva o aislable —en una figura de la *Venus pudica* o de la *nuda Veritas*, por ejemplo—, por la sencilla razón de que ella misma forma parte de una tensión que la sobrepasa, la desplaza y termina siempre por *abrirla*:

“La propia desnudez, una de cuyas convenciones es que emociona en la medida en que es bella, es también una de las formas suavizadas que anuncia sin desvelarlos los contenidos viscosos que nos horrorizan y nos seducen. Pero la desnudez se opone a la belleza de los rostros o de los cuerpos decentemente vestidos en el hecho de que linda con el foco repelente del erotismo. [...] La atracción de un rostro hermoso o de una bella vestimenta funciona en la medida en que ese rostro hermoso anuncia lo que disimula la ropa. De lo que se trata es de profanar ese rostro, su belleza. De profanarlo revelando en primer término sus partes secretas. [...] La belleza importa en primer lugar por el hecho de que la feal-

dad no puede ser mancillada, y porque la esencia del erotismo es la mancilla. [...] Cuanto mayor es la belleza, más profunda es la mancilla¹⁶³.”

Cuanto mayor es la belleza frontal, más profunda es la mancilla de lo interior, más desgarradora asimismo la posibilidad de apertura, de herida. Pobre Venus, pobre Verdad, pobre humanismo de los Medicis... Y no obstante, ¿no es exactamente esto lo escenificado, en sus cuatro dramáticas tablas, por el pintor venusino por excelencia? ¿Acaso no hay en la desnudez huidiza y sacrificada de Botticelli ese “horror sagrado” que Bataille discernirá más tarde en la *Olympia* de Manet, esa mujer “impura”, “desnuda y fría”, esa mujer que “no es nada” en el sentido de que la aparición de su desnudez le confiere “el poder de no situar[se] en ninguna parte”¹⁶⁴, exactamente como en el improbable bosque de la pesadilla botticelliana? ¿Y no se puede acaso decir de esa joven víctima que *no es nada*, nada ubicable, cuerpo ya muerto y que sin embargo no deja nunca de morir y de volver a morir bajo nuestros ojos?

La cruel desnudez escenificada por Botticelli se sitúa también a la altura de la exigencia de Bataille según otros puntos de vista: al igual que Manet pintó en *Olympia* “la negación del Olimpo”¹⁶⁵, Botticelli quiso pintar una mujer maldita, una réproba, una antídiosa; como Manet, ha pintado un “trasunto inmediato absurdo”, una pesadilla, una “elocuencia asfixiada”¹⁶⁶ por su propia violencia; como Manet, ha alcanzado —aunque, claro está, por otras vías pictóricas y culturales— eso que Bataille denomina tan certeramente la “opacidad de la violencia [...], atenuada apenas” por esa

“figura clara” que lleva en sí el “resplandor agrio de la desgracia” y, al mismo tiempo, “la *indiferencia* de la belleza”¹⁶⁷. Otra manera según Bataille de expresar la paradoja contenida en las tablas de Madrid: su poder de fascinación, de atracción, no proviene de la belleza propiamente dicha —la belleza de esa joven colocada siempre por Botticelli, como ya se habrá observado, en el centro de cada escena—, sino de la *belleza sacrificada*, de la belleza prometida al sacrificio.

Como sabemos, Bataille ha desarrollado toda una visión del arte como “ejercicio de crueldad”. El texto que lleva este título parte de la paradoja ligada al carácter fundamentalmente *atrayernte* de las imágenes, aunque sean imágenes *de terror*: “Un espantapájaros tiene por misión asustar a los pájaros, alejarlos del campo donde se le ha colocado, mientras que el cuadro más terrorífico está colocado donde está para atraer a los visitantes”¹⁶⁸. De este premisa surgirá una cuestión fundamental por lo que respecta a toda antropología de la imagen:

“¿Cuáles son nuestros motivos para dejarnos seducir por aquello mismo que significa para nosotros, de un modo fundamental, un mal, aquello que tiene incluso el poder de evocar la más completa pérdida que padeceremos en la muerte? [...] Una suerte de muda determinación inevitable e inexplicable, próxima a la de los sueños, ha estado siempre obstinadamente presente en los cortejos de figuras que formaban el trasfondo de fiesta de ese mundo, el de los espectros fascinantes de la desgracia y del dolor. Nadie duda acerca de que el arte no tenga esencialmente el sentido de celebración, pero justa-

mente, tanto en el arte como en la fiesta, siempre se le ha reservado una parte a eso que parece lo opuesto a la dicha y al agrado. [...] El arte, sin duda, no se ha limitado en absoluto a representar el horror, pero su movimiento lo sitúa sin problemas a la altura de lo peor y, recíprocamente, la pintura del horror revela su apertura a todo lo posible”¹⁶⁹.

He aquí pues, de nuevo retomado y descrito, el círculo infernal del horror y de la atracción. La cuestión de la belleza se replantea aquí, desplazándola de su posición central —posición abusivamente aislada por la estética idealista. Y hete aquí que la atrayente belleza se convierte en *atracción por el filo*, movimiento psíquico de atracción que va de la belleza corporal (Botticelli orfebre de Venus) al sacrificio de la belleza (Botticelli verdugo de Venus). La desnudez no es ni la natural “simplicidad” de los cuerpos, su supuesto “estado primigenio”, ni la inofensiva “gramática” desexualizadora que, por ejemplo, vislumbraba en ellos Roland Barthes¹⁷⁰. La desnudez sería más bien ese proceso de vertiente dual que tan bien nos sugiere Georges Bataille: por un lado, la imagen del cuerpo *se ofrece*, mostrándose de pronto a las miradas, constituida cual un conjunto orgánico que puede eventualmente recubrirse como icono de efebo o de Venus; por el otro lado, se *abre*, como si el movimiento del desnudarse —quitarse la ropa— tuviera que prolongarse más allá de la piel, y alcanzar, por lo tanto, la vestimenta de la piel. En ese instante, la desnudez revela su “apertura a todo lo posible”. En ese instante, el “tacto de Eros” conoce su destino mortífero. No existe imagen del cuerpo sin imaginación de su apertura¹⁷¹.

Desnudez abierta:
la *Venus* de los médicos

Pobre Venus, pobre Verdad, pobre humanismo de los Medicis... Ciertamente. Es necesario, si se quiere comprender esta dialéctica desde una perspectiva aún más decisiva y concreta, volver a Florencia y examinar de nuevo la tradición humanista de los Medicis, su herencia admirable pero impura, constantemente dupla y ambivalente. Consultemos para ello uno de esos numerosos *Viaje a Italia* publicados en el siglo XVIII por los cultos adeptos al "Grand Tour" artístico: descubriremos allí la geografía y la historia de la Toscana, el árbol genealógico de los Medicis, el anuario mundano de la nobleza local, la organización jurídica y la jerarquía militar. Hallaremos las descripciones de las fabulosas colecciones de los Medicis albergadas en el palacio Pitti o en la Galería de los Uffizi. E invariablemente, al filo del metódico recorrido por cada una de las cámaras del tesoro, llegaremos –justo retorno de las cosas– a la *Venus de los Medicis* (ilustración 3):

“De ahí se pasa a la sexta cámara llamada la Tribuna. El primer objeto que llama la atención al entrar en ella es la famosa Venus. Está situada al fondo de la habitación y tiene a su lado y por compañero a un Apolo que no es menos bello. Hay diversidad de opiniones acerca del autor y la antigüedad de esta Venus. En cualquier caso y sea lo que

sea, se trata de la obra más bella que he visto en mi vida. Uno se siente embargado por una dulce y santa emoción al admirarla; y no le extraña, al fijarse en la belleza de los detalles, esa tradición que asegura que el escultor utilizó cinco modelos diferentes para culminar esta bella obra, que es por tanto el resultado de todas las bellezas de Grecia. Las proporciones de esta sublime estatua, la gracia de la figura, los divinos contornos de cada miembro, la grácil redondez del pecho y de las nalgas son obras maestras que podrían competir con las de la naturaleza. [...] La escultura tiene alrededor de cinco pies de altura; está colocada sobre un pedestal de tres. Su postura algo inclinada, concebida para resaltar toda su parte posterior, le haría parecer quizá un poco más alta si estuviera totalmente erguida. La concha marina y el delfín que le sirven de atributos consolidan la extendida opinión de que se trata de la Venus marina de los griegos. Su actitud es la de una mujer desnuda, sorprendida de improviso, cuya inmediata reacción es la de intentar taparse llevándose las manos al pecho y a aquello que el pudor no permite nombrar. Pero sus manos no lo consiguen y dejan por tanto entrever todas las bellezas de esas partes”¹⁷².

Párrafo firmado: D. A. F. de Sade... Párrafo donde el “divino marqués” no deja en apariencia traslucir nada muy “sadiano”, y desempeña a la perfección su papel académico de circunstancias. Nos parece estar consultando a un historiador del arte cuando leemos sus glosas a la atribución praxiteliana de la estatua, o cuando lo vemos incurrir en este tipo de observación (por lo

demás muy acertada): “La restauración es perfecta [...]; dudo, sin embargo, de que los brazos, pese a todo de una gran belleza, sean de la misma época que la escultura”¹⁷³. Unas líneas más abajo, el lector se verá remitido a una descripción de la *Venus* de Tiziano¹⁷⁴. Y si *El Nacimiento de Venus* de Botticelli está ausente de este catálogo, es simplemente porque en 1775 el cuadro se hallaba todavía en la villa de Castello, propiedad de los Medicis¹⁷⁵.

A pesar de que Sade se muestre, en sus descripciones de los *desnudos* artísticos, perfectamente discreto sobre el íntimo atractivo de su *desnudez* –“aquello que el pudor no permite nombrar” escribe, de manera sorprendente para un lector moderno de *Las virtudes del vicio*– no debe extrañarnos el que un cierto componente perverso se deslice pese a todo entre las páginas de ese inocente *Viaje a Italia*. Este componente es discreto, pero soberano: incide en la propia composición del texto, ese a modo de montaje a través del cual Sade se las apaña para colocar a los inofensivos “desnudos artísticos” de los Uffizi en situación de contrastes objetivos; contrastes expuestos tan brutalmente que no se comentan nunca por sí mismos, como si bastase con el mero acercamiento. Lo que Sade propone es, en el fondo, de una gran lucidez: *se niega a aislar* esas desnudeces de mármol y de pintura de los atractivos que a su alrededor propone Florencia, de manera más concreta, más trivial y, en ocasiones, más “tajante”.

Desnudeces de carne y hueso, en primer lugar, como cuando regala al lector un auténtico catálogo de las “bellas mujeres de Florencia” en ese año de 1775: “Durante la estancia que realicé tuve varias veces la ocasión

de verlas a todas reunidas. La palma se la llevaban tres extranjeras”¹⁷⁶, lo que no deja de evocar la operación imputada a Praxíteles, unas páginas atrás, por lo que se refiere a la talla de su Venus. Todo esto viene acompañado por un análisis extremadamente preciso sobre las reglas y costumbres florentinas en materia de matrimonio, dote, “chichisbeo”, incesto y adulterio. Catálogo, pues, de los “desenfrenos” y de todos los “delitos de la impureza” florentina¹⁷⁷. La conclusión de dicho catálogo se ofrece unas páginas más arriba: Sade incluye a las mujeres entre las “bellezas de esta capital”, pero indicando al mismo tiempo que “éstas no merecen ser descritas de manera más halagüeña” porque están “tan mal mantenidas por sus maridos y se muestran tan ávidas de dinero, que se las satisface con poco. Se puede apostar sobre seguro a que con veinte cequíes se conquista a la belleza más rebelde de Florencia”¹⁷⁸.

El interés de este pasaje no es únicamente de orden sociológico o escabroso (como se prefiera). Reside en el hecho de que desecha, a través del recuento trivial de las costumbres sexuales florentinas, el falso pudor de la *Venus de los Medicis*, de la que se dice, páginas más allá, que sus “manos no lo consiguen y dejan por tanto entrever todas las bellezas de esas partes” que “el pudor no permite nombrar”¹⁷⁹. Florencia, en suma, se le revela aquí al marqués de Sade como la capital de una *desnudez susceptible siempre de entregarse, de abrirse*. Impresión que confirma la inmediata continuación de este texto:

“El príncipe crea actualmente un gabinete de historia natural cuyas diversas secciones me han pare-

cido muy logradas. La de anatomía, por ejemplo, toda ella de cera, es hermosa y completa. Sería deseable, sin embargo, que el gran duque la completara con el gabinete de un cirujano de la ciudad llamado Galletti. Este hombre posee una colección en terracota pintada al natural de todos los diferentes partos, y una niña de nueve meses realizada en cera desmontable con la que se puede realizar un curso completo de anatomía. [...] Se hará comunicar ese gabinete con el palacio Pitti. Entonces podrá el príncipe acceder desde allí a la famosa galería”¹⁸⁰.

Con esto se despeja la lección sadiana, que convierte a este texto en algo bien distinto de una simple guía turística; la *imagen* del arte (la escultura praxiteliana, el cuadro de Tiziano) no está aislada ni del *fantasma* (reunir a todas las bellezas de Florencia, “conquistar con una veintena de cequíes a la belleza más rebelde”), ni de la *realidad* (los bailes, los burdeles, los desenfrenos del jueves de carnaval¹⁸¹, el funcionamiento de las instituciones, etc.), ni siquiera de la *verdad*, aquella que en esa época tan ejemplarmente desarrollaban los médicos de Florencia, en particular los anatomistas y los obstetras. Las terracotas “pintadas al natural”, cuya existencia señala Sade, se visitan todavía hoy —son obras maestras ignoradas por muchos— en el museo florentino de la Historia de las Ciencias¹⁸² (*ilustraciones* 24–25).

Hasta la indicación de Sade acerca del corredor uniendo el palacio Pitti con el gabinete de anatomía es de una grandísima pertinencia para el historiador del arte (o, mejor dicho, para quien desee ampliar este

campo para llegar a constituir algo que podríamos definir como antropología de la imagen). Nos demuestra que a partir del palacio Medici, corazón del poder y de la cultura, se han desarrollado dos ejes, dos accesos simétricos: por un lado, el “corredor de Vasari” conducía directamente al tesoro artístico de los Uffizi; por el otro, un corredor análogo conducía directamente al tesoro científico. Este último se llama La Specola, es decir, el observatorio, el espejo de la naturaleza: el *speculum*¹⁸³. Tardíamente inaugurado –en 1775, es decir el mismo año en que Sade escribió su *Viaje a Italia*–, este museo extraordinario culminaba sin embargo un programa humanista de larga duración, impensable sin el “aperturismo” previo del Quattrocento¹⁸⁴ y sin la voluntad de los Medici de formar, en el Cinquecento, colecciones que reunieran todos los tesoros del arte y del conocimiento¹⁸⁵.

A propósito de la niña de “nueve meses” mencionada por Sade, hay que señalar que un famoso modelador de cera, Clemente Susini, fabricó unos años después, entre 1781 y 1782, para ese mismo museo de La Specola, la obra maestra del género: una *Venere de' medici*, cuyo título juega, por supuesto, con la ambigüedad de los *Medici* y los *médicos* (*medici*, en italiano) (ilustración 26). Esta Venus de cera extraordinariamente realista –lo es hasta en detalles como sus ojos de vidrio, su cabellera de pelo natural y su vello del pubis–, esta Venus maquillada, adornada con un collar de auténticas perlas, sensualmente tendida sobre una sábana de seda, era, como refirió Sade a propósito de la “niña de nueve meses”, *desmontable*: el investigador o el estudiante de medicina podían metódica, tranquila-



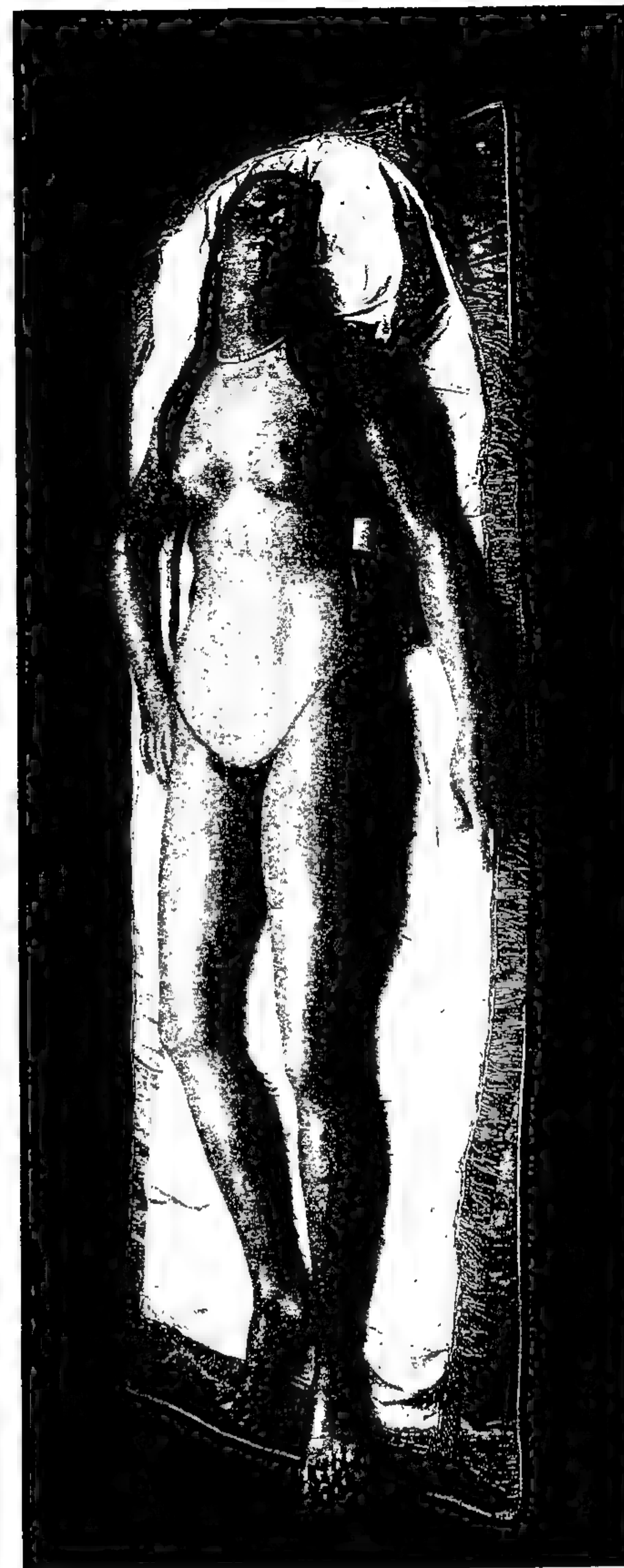
24-25 G. Galletti y escultor anónimo, *Modelos de demostración obstétrica*, hacia 1770. Terracota policroma.

mente, vencer los límites de su carne, *abrirla* hasta el corazón y hasta el secreto de la matriz¹⁸⁶ (*ilustraciones 27–29*). Otra *Venus*, apodada *La Sventrata*, desplegaba –terrible abanico– el informe surgimiento de las vísceras¹⁸⁷ (*ilustración 30 y pl. X*).

¿Pobre Venus? Ciertamente. Clemente Susini ha logrado con su modelo anatómico una obra maestra de la escultura –no me atrevo a decir de la estatuaria– en general. Perpetúa, aunque de manera extremadamente embarazosa, una tradición del desnudo femenino, desnudo al que lleva mucho más lejos de los límites hasta entonces imaginados: la escala natural, la postura¹⁸⁸, la “calidez” intrínseca de la cera, su admirable modelado, la textura de la piel, el “vivo” colorido (que viene del “adentro”, ya que la cera se tiñe en la masa, e invoca por tanto una fantasmagoría de animación)¹⁸⁹, la extraña familiaridad de la seda, de las perlas, del diván de terciopelo, de los cabellos, del vello púbico... Todo esto convierte innegablemente a la *Venus de los médicos* en una efigie que *se desea tocar*. ¿Qué más se le puede pedir a una imagen de Venus?

¿Pobre Verdad, entonces? Ciertamente. La Verdad no se limita aquí a señalar con el dedo abstractas grandezas (*ilustración 4*). Traza en carne viva, en la desnudez cerúlea de esta Venus, un rastro de crueldad que parte del sexo, sigue por el ano y se prolonga hasta debajo de la axila (*ilustración 26*). Descubrimos que el collar de perlas, artífice de seducción, sirve también para camuflar el corte. La Verdad triunfa pues fríamente. Termina por convencernos de que un cuerpo, por muy “venusino” que sea, no es finalmente más que un complejo saco, un saco de órganos imbricados los

26 Clemente Susini.
Venus de los médicos (cerrada).
1781–1782. Cera coloreada.



unos en los otros. El aspecto de *montaje-desmontaje* que reviste la estatua anatómica termina, luego de sumirnos en la estupefacción y si acaso de revolvernos el estómago, por suscitar algo así como una admiración topológica ante lo viviente¹⁹.

Mas todo aquí no es sino límites transgredidos. La Verdad –anatómica– triunfa aquí quizá sobre toda Venus ideal. Pero esta victoria no es tan sencilla, cobra incluso un rasgo, un valor de exposición más bien inesperados: rasgo y valor no positivos, inquietados por la referencia al cuerpo del deseo. La *Venus de los médicos* sigue siendo una imagen y, casi, un juguete para los científicos. Su aspecto de caja de sorpresas –ponga sus dos manos sobre las caderas o los senos de la dama, tire un poco hacia arriba, y se encontrará sin transición ante las costillas sanguinolentas, la estructura fibrosa de los músculos, los bultos informes, en resumen, ante toda la *población visceral* de ese cuerpo femenino–, esta apariencia de juego lúgubre, proyecta subrepticamente la verdad anatómica del lado de un *fantasma perverso*. Es la fantasmagoría de que la Naturaleza, siempre encarnada como mujer, “se desvela ante la ciencia” o, más exactamente, ante el propio científico: el siglo XIX le confirió a ese fantasma toda su extensión imaginaria y todo su poder de coerción sobre los mismísimos cuerpos¹⁹¹.

¿Cómo no pensar, llegados a este punto, en ese célebrimo *sueño de médico*, el sueño freudiano de “la inyección de Irma”? Primero de todos los sueños sometidos al psicoanálisis¹⁹², este “sueño de sueños”, como lo llama Lacan¹⁹³, unía a una situación de partida mundana (“muchos invitados en casa”) el inmediato acercamiento del durmiente a una joven (“Irma, a la que ense-



27 Clemente Susini,
Venus de los médicos (abierta),
1781-1782. Cera coloreada.

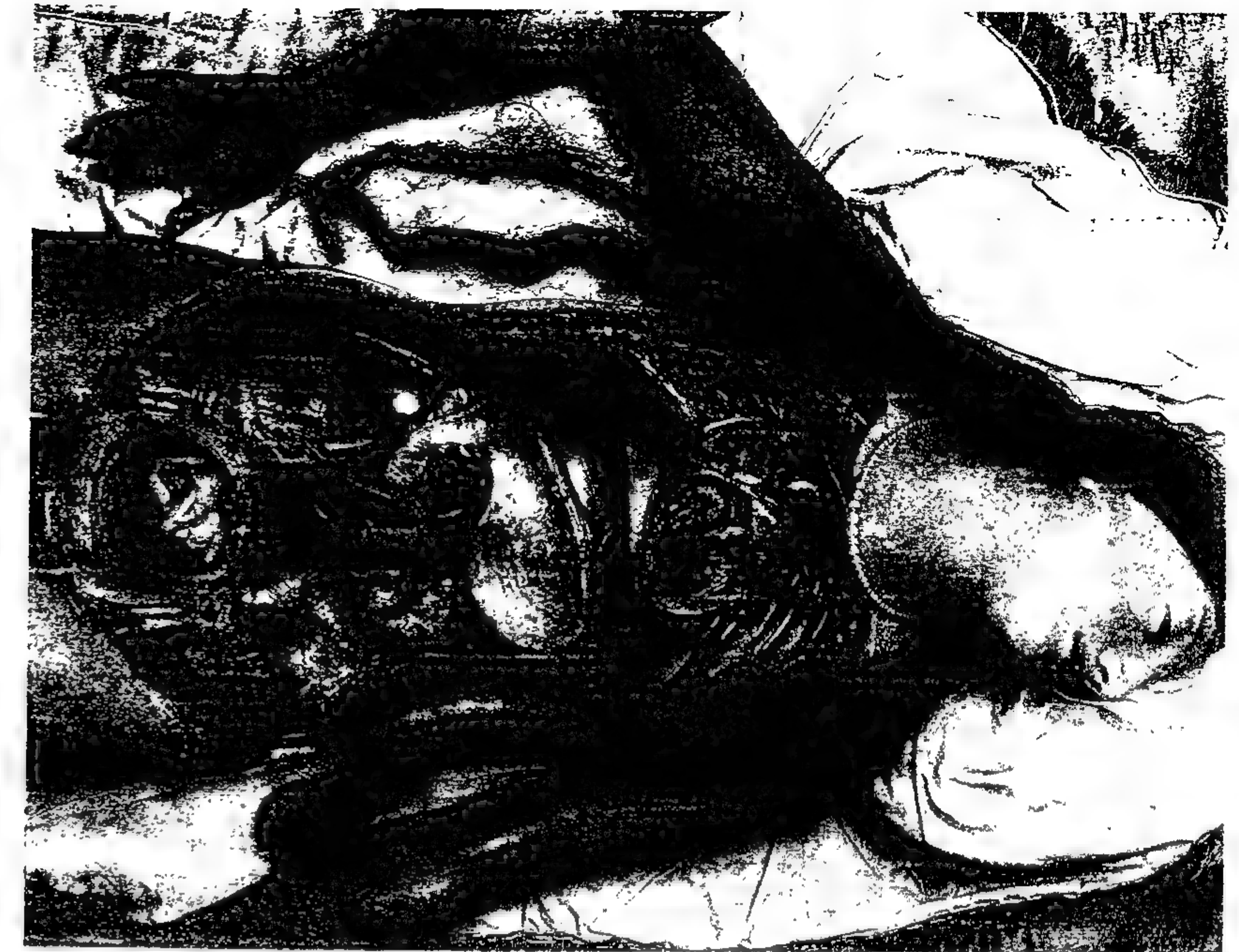
guida me llevo a un lado”); sobreviene después la enunciación de un dolor físico (“si supieras cómo me duelen la garganta, el estómago y el vientre, esto me ahoga”); ocurre luego una especie de examen médico (“la conduzco cerca de la ventana y le examino la garganta”) que desemboca por sí mismo en una visión de angustia: “Cojo miedo y la miro. [...] Entonces, ella abre mucho la boca, y observo, a la derecha, una gran mancha blanca, y percibo además partes increíbles, formaciones deformes (*merkwürdigen krausen Gebilden*) que tienen el aspecto de cornetes nasales, y encima de la mancha grandes escaras de un blanco grisáceo”¹⁹⁴.

Freud mismo ha discernido, entre otros canales interpretativos, el nexa que une esta extraña visión de *boca abierta* con un problema de *desnudez femenina*. Pero llegado a este punto, confiesa no tener “ganas de profundizar al respecto”¹⁹⁵. Por su parte, Lacan subraya la concomitancia de esas condensaciones con el contexto biográfico del durmiente, mujeres enfermas por un lado, y por el otro su mujer encinta de su hija Anna¹⁹⁶. De manera que el sueño se desarrolla en una encrucijada de cuerpos femeninos fecundados y de cuerpos femeninos infectados, de cuerpos femeninos por nacer y de cuerpos femeninos en peligro de muerte. *Aperturas* en todos los casos: aperturas que mezclan el “tacto de Tanatos” con el de Eros, ciertamente con el de Aletheia. La verdad –principal preocupación del hombre de ciencia, que el sueño simboliza tan bien en la fórmula final: “trimetilamina”¹⁹⁷– se topa aquí con la *imagen abierta* del cuerpo de Irma, esa aparición que Lacan comenta en términos a lo Bataille:



28 Clemente Susini,
Venus de los médicos (abierta),
1781-1782. Cera coloreada.

“Esto llega muy lejos. Habiendo obtenido que la paciente abra la boca —es de esto de lo que se trata justamente en la realidad, del hecho de que ella no abre la boca—, ve al fondo esos cornetes nasales recubiertos de una membrana blancuzca, es un espectáculo horrible. Esa boca tiene todas las significaciones de equivalencia, todas las condensaciones que se quieran. Todo se mezcla y se asocia en esa imagen, desde la boca hasta el órgano sexual femenino, pasando por la nariz; Freud, justo antes o justo después, se hace operar, por Fliess o por otro, los cornetes nasales. Se produce ahí el horrible descubrimiento de la carne que no vemos nunca, el reverso de la faz, del rostro, los secretorios por antonomasia, la carne de la que todo surge, en lo más profundo mismo del misterio, la carne en tanto que ser sufriente, informe, cuya forma provoca *per se* la angustia. Visión de angustia, de identificación de la angustia, última revelación del *tú eres esto*. *Tú eres esto, que está lo más lejos de ti, esto que es lo más informe*. [...] Hay pues la aparición angustiosa de una imagen que resume lo que podemos llamar la revelación de lo real en aquello que es menos penetrable, de lo real sin ninguna mediación posible, de lo real último, del objeto esencial que no es ya un objeto, sino algo delante de lo cual todas las palabras se interrumpen y todas las categorías fracasan, el objeto de angustia por excelencia. [...] Sucede entonces que el sujeto se descompone y desaparece. Hay en este sueño el reconocimiento del carácter fundamentalmente acéfalo del sujeto, pasado un cierto límite”¹⁹⁸.



29 Clemente Susini,
Venus de los médicos (abierta),
1781–1782. Cera coloreada.



30 Clemente Susini,
Venus desventrada,
1781-1782.
Cera coloreada.

Lo que Lacan descubre en este ejemplo no es ni más menos, me parece, que *la capacidad del orden imaginario de descomponerse a sí mismo*: “Es porque un sueño se adentra tan lejos como puede en el sentido, el orden de la angustia, y porque se ha experimentado un acercamiento a lo real último, por lo que asistimos a esta descomposición imaginaria”¹⁹⁹. Si se me apura, podríamos decir que no existe imagen del cuerpo sin la *apertura* –el despliegue hasta la herida, hasta la dilaceración– *de su propia imaginación*. ¿Acaso no es exactamente eso lo que Botticelli ha podido realizar en sus tablas de Madrid? ¿Y no es eso, asimismo, lo que Sade ha podido entender, cuando en su *Viaje a Italia* no omite señalar, en contrapunto a las maravillas artísticas del tesoro de los Medicis, esa “veracidad aterradora” que aportan las imágenes de descomposición del escultor Giulio Gaetano Zumbo (*ilustración 31*)?

“En uno de estos armarios se ve un sepulcro repleto de una infinidad de cadáveres, en cada uno de los cuales se puede observar los diferentes grados de descomposición, desde el cadáver reciente hasta ese otro al que los gusanos han devorado por completo. Esta extraña idea es obra de un siciliano llamado Zumbo. Todo está ejecutado en cera y coloreado al natural. La impresión es tan fuerte que los sentidos parecen alertarse mutuamente. Uno se lleva sin darse cuenta con toda naturalidad la mano a la nariz al fijarse en este detalle tan horrible, que es difícil observar sin llegar enseguida a evocar las siniestras ideas de la destrucción y, por consiguiente, aquélla, más consoladora, del Creador. Cerca de este armario hay otra

por el estilo, que representa un sepulcro presbítero, donde se observan más o menos los mismos grados de descomposición. Destaca especialmente un desdichado, desnudo, que lleva en los brazos un cadáver que arroja entre los demás y que, asfixiado a su vez por el hedor y el espectáculo, cae de espaldas y muere como el resto. Ese grupo es de una veracidad aterradora”²⁰⁰.

¿Pobre humanismo de los Medicis? Ciertamente. Pese a todo, fue Cosme III en persona quien, en la década de 1690, encargó a Zumbo las cuatro escenas de las que Sade nos dice –ejemplar situación de empatía– que no es posible *verlas* sin llevarse la mano a la nariz, como si éstas fuesen *asfixiantes*. La escuela de “ceroplastia” florentina ha pasado sucesivamente, dentro de la estricta continuidad de un fenómeno apoyado por los Medicis –empezando por Lorenzo el Magnífico–, por el ámbito religioso de los exvotos y el ámbito artístico de los *modelli*, hasta dar lugar a la creación de esas equívocas obras maestras que son las distintas Venus anatómicas modeladas por Clemente Susini²⁰¹.

Existe pues una continuidad histórica, por poco visible que ésta sea –porque se trata de una continuidad de *apuestas al límite*–, entre el cuchillo imaginario del orfebre Botticelli hundido en la herida de su joven víctima (*ilustración 16 y pl. VIII*) y el escalpelo imaginario del anatomista Susini tallando el busto de su propia *Venere de' medici* (*ilustración 26*). Hay incluso una continuidad histórica y teórica entre estas dos imágenes –la una de pintura, la otra de cera coloreada– y la inventiva literaria del marqués de Sade, cuyos cuchillos imaginarios



31 Giulio Gaetano Zumbo.
La Peste,
1691-1695.
Cera coloreada.

habrán ultimado la tarea de *rajar a Venus* bajo el imperio de un desenfreno absoluto del deseo. Que el lector, historiador de arte o aficionado a las Venus ideales, abandone aquí este texto, o bien que me perdone por meterle por los ojos semejante escenificación excesiva de las crueldades ya contenidas en el arte botticelliano. Pero todo nos impele a llegar hasta el final de la lógica de este proceso de apertura que la imagen de la desnudez llama para sí, fomenta contra sí.

Es necesario pues reabrir *Las virtudes del vicio*, y reabrir las en la página exacta en que Juliette, acompañada de su banda, entra en la hermosa ciudad de Florencia. Acaban de dejar –o más bien de golpear y robar– a Minski, el ogro ruso que se alimentaba de “morcilla hecha con sangre de vírgenes” y de “paté de cojones”²⁰². Han raptado asimismo a dos muchachas: Élise, que “unía a todas las gracias de Venus los seductores atractivos de la diosa de las flores” (esa joven es por tanto una condensación de *La Primavera* y de *El Nacimiento de Venus*), y Raimonde, “a quien era imposible contemplar sin emoción”²⁰³.

Juliette, narradora a la vez que heroína, interrumpe súbitamente el inmenso relato de sus infamias sexuales para ofrecer al lector el contraste de una ilustrada descripción de los tesoros artísticos de Florencia: “Permítanme ahora, amigos míos, que distraiga un momento su atención hablándoles de la espléndida ciudad a la que enseguida llegamos. Estos detalles descansarán su imaginación, mancillada durante demasiado tiempo por mis relatos obscenos: semejante diversión, a mi parecer, no puede sino volver aún más picante aquello que la verdad, que habéis exigido de mí, necesitará si acaso

muy pronto”²⁰⁴. Henos de nuevo en ese *Viaje a Italia* escrito por Sade unos veinte años antes. Pero las transformaciones narrativas que va a padecer ese compendio de la historia del arte en Florencia revisten un interés particular por el hecho de que sólo se escribirá sobre *Venus* (la belleza en general) para *rajarla* (abocarla al sacrificio y a la crueldad).

Pongamos solamente algunos ejemplos. En primer lugar, la descripción de las obras religiosas será suprimida de un plumazo²⁰⁵: rasgo de ateísmo. A continuación, la visita a los Uffizi se concentrará, como podemos imaginarnos, en las representaciones de Venus, la de los Medicis, la de Tiziano. Sade retomará por tanto su texto del *Viaje a Italia* añadiéndole algunas precisiones particularmente empáticas:

“Pasé de ahí a la famosa *Venus* de Tiziano, y confieso que mis sentidos se conmovieron más contemplando ese cuadro sublime de lo que lo hicieron frente a los exvotos de Fernando [...]. La *Venus* de Tiziano es una hermosa rubia, con los más bellos ojos que imaginarse pueda, de rasgos un poco demasiado acusados para una rubia, ya que siempre parece como si la mano de la naturaleza debiera suavizar los encantos y el carácter de las rubias. Se la ve sobre un colchón blanco, diseminando flores con una mano, ocultando su bonito monticuli- llo con la otra. Su actitud es voluptuosa, y no te cansas de observar al detalle las bellezas de este cuadro sublime. A Sbrigani le pareció que esta Venus se asemejaba prodigiosamente a Raimonde, una de mis nuevas amigas: tenía razón. Esta bella criatura

se ruborizó inocentemente cuando se lo dijimos; un beso enardecido, que deposité sobre su boca de rosa, la convenció de hasta qué punto aprobaba yo la comparación”²⁰⁶.

Juliette nos hace pasar sin transición de ese punto a los terribles “cadáveres” de Zumbo. Sade retoma literalmente su texto de antaño –el desdichado hombre “completamente desnudo” que “cae de espaldas y muere”, la “veracidad aterradora”, etc.–, añadiendo únicamente esta reflexión en boca de la heroína: “Mi cruel imaginación se divirtió con este espectáculo”²⁰⁷. Acto seguido, se produce un retorno inesperado a la Tribuna de los Uffizi y a la *Venus de los Medicis*: la alusión de 1775 a la “parte posterior” será retomada en términos un poco más crudos, y prolongada en la mirada detenida sobre el *Hermafrodita*, “recostado sobre un lecho, exhibiendo el culo más bello del mundo”²⁰⁸. Se pasa después al grupo de *Calígula acariciando a su hermana* y a la efigie de *Priapo*, y luego –siguiendo un recorrido museístico muy peculiar–, al depósito de los cinturones de castidad propiedad de los Medicis y a “la más bella y singular colección de puñales; algunos estaban envenenados”. Y la narradora observa al respecto: “Ningún pueblo ha refinado el crimen como los italianos”²⁰⁹.

De nuevo nos hallamos inmersos en el ámbito de la crueldad. ¿Pobre humanismo? Resulta perturbador leer, sobre la marcha, que “los placeres secretos del gran duque [de la Toscana] son déspotas y crueles”²¹⁰, algo que ilustrará de golpe, y hasta extremos insoportables, la continuación del texto. En unas cuantas páginas, se

llega al último círculo de esta crueldad, por medio del contraste atroz de los instrumentos que arrancan, que desventran, y de los instrumentos que penetran: “Si la última era la más bella, era también la más desgraciada. Iban a arrancarle el hijo del vientre: ¡imagínese qué suplicio! ‘Ésta no saldrá viva’, nos dijo Leopoldo, ‘y sus horribles dolores provocarán mi descarga. Así debía ser, puesto que fue, de las cuatro que me jodí, la que más placer me dio: la putilla se embarazó el día mismo que le arrebaté su virginidad’. [...] Y mientras el pérfido capellán raja el vientre de la víctima y la arroja a la muerte al arrancarle su fruto, el gran sucesor de los Medicis, el célebre hermano de la primera puta de Francia, me lanza un torrente de semen en el agujero del culo, blasfemando como un carretero”²¹¹.

Hay sin embargo, en ese aterrador desenfreno de los sentidos del “gran sucesor de los Medicis”, una lección histórica que extraer: el humanismo florentino, tal y como ya señalaba Warburg, y antes que él Burckhardt, es fundamentalmente *impuro*. Esto significa que supo crear, en el marco de su larga historia entre los siglos XIV y XVIII, las mismísimas condiciones –sociales, psíquicas, estéticas– de su propia *apertura*. Incluso a propósito de una imagen atrayente como ninguna otra.

“Las imágenes que excitan el deseo o provocan el espasmo final son generalmente turbias, equívocas: si su objetivo es el horror y la muerte, lo son siempre de una manera siniestra. [...] El dominio del erotismo está abocado sin escapatoria al ardid. El objeto que provoca el movimiento de Eros se finge lo que no es. Hasta tal punto que, en materia de erotismo, son los ascetas quienes tienen razón. Los ascetas dicen de la belleza que es la trampa del diablo: únicamente la belleza, en efecto, vuelve tolerable esa necesidad de desorden, de violencia y de indignidad que es la raíz del amor. [...]

”¡Nada es, con toda certeza, más temible! ¡Hasta qué punto las imágenes del infierno en los pórticos de las iglesias deberían antojársenos irrisorias! ¡El infierno es la endeble idea que Dios nos da involuntariamente de sí mismo! Pero a escala de la pérdida ilimitada, hallamos el triunfo del ser, al que nunca le faltó más que reconciliarse con el movimiento que lo quiere perecedero. El ser se invita a sí mismo a la terrible danza, cuyo ritmo danzante es el síncope, y a la que debemos tomar tal y como es, sabiendo únicamente el horror con el que concuerda. Si nos falla el corazón, nada es más torturante. Y nunca faltará el momento torturante: ¿cómo superarlo, si nos faltase? Pero el ser abierto –a la muerte, al suplicio, a la dicha– sin reservas, el ser abierto y muriente, dolorido y dichoso, aparece ya en su luz velada [...]”.

Georges Bataille, *Madame Edwarda* (1941)
Oeuvres complètes [Obras completas], III, Gallimard,
París, 1971, pp. 13–14.

Este texto es el de un seminario celebrado en la École des hautes études en sciences sociales (París) entre marzo y mayo de 1998. Sirvió de base para una conferencia en el Museo del Prado de Madrid (publicada con el título de "Abrir a Venus. Desnudez, sueño, crueldad", traducción de Emma Calatayud, en *El desnudo en el Museo del Prado*, Museo del Prado-Galaxia Gutenberg, Madrid, 1998, pp. 371-390), así como para las ponencias presentadas en dos coloquios: *Phénoménologie et Esthétique*, bajo la dirección de Éliane Escoubas y de Françoise Dastur (Universidad París XII-Val-Marne, en marzo de 1998, publicada con el título de "Ouvrir Vénus" en *Phénoménologie et Esthétique*, La Versanne, Encre marine, 1998, pp. 169-191); y *The Beholder: The Experience of Art in Early Modern Europe*, bajo la dirección de Thomas Frangenberg y Robert Williams (Londres, The Warburg Institute, en junio de 1998).

Notas

1 G. Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (1550-1568), trad. dirigida por A. Chastel, París, Berger-Levrault, 1981-1987, IV, p. 257: "En la época de Lorenzo de Médicis, el Anciano, el Magnífico, floreció también el talento de Alessandro, llamado Sandro según nuestra costumbre, y apodado Botticelli por las razones que veremos a continuación. Era hijo de Mariano Filipepi, ciudadano florentino, que le proporcionó una esmerada educación y le hizo aprender todo lo que habitualmente se les enseñaba a los muchachos de su edad antes de colocarlos de aprendices. Pese a ser de entendimiento rápido, Sandro era de temperamento inestable y no se acomodaba a ninguna enseñanza, lectura, escritura o cálculo. Su padre, hartado ya de su excéntrico carácter, lo colocó a la desesperada en el taller de un orfebre conocido suyo, un experto patricio llamado Botticelli. Se daban entonces relaciones muy estrechas entre orfebres y pintores, así como un continuo trato comercial".

2 A. Warburg, "El Nacimiento de Venus y La Primavera de Sandro Botticelli" (1893), trad. de S. Muller, *Essais florentins* (Ensayos florentinos), Klincksieck, París, 1990, p. 89. Consultar igualmente, entre otras interpretaciones, la de Clark, *The Nude. A study of Ideal Art*, John Murray, Londres, 1956, trad. M. Laroche, *Le Nu*, Le Livre de Poche, París, 1969 (ed. Hachette-Pluriel 1987), I, p. 167: "El Nacimiento de Venus tiene una ejecución tan precisa y escultural que casi podría haber sido realizado como un bajorrelieve".

3 Cf. A. Del Serra, "Il restauro della Nascita di Venere", *La Nascita di Venere e l'Annunciazione del Botticelli restaurate*, Centro Di, Florencia, 1987, p. 49.

4 Platón, *El Banquete*, 180d.

5 K. Clark, *Le Nu*, op. cit., I, p. 117.

6 Ibid., p. 158.

7 Ibid., p. 168.

8 Ibid., pp. 19 y 21.

9 Sobre este asunto, del idealismo de Vasari al idealismo de Panofsky, cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Minuit, París, 1990, pp. 19-168.

- 10 K. Clark, *Le Nu*, op. cit., I, p. 22.
- 11 G. Vasari, *Les Vies*, op. cit., I, pp. 149-150. Texto retraducido y comentado en *Devant l'image*, op. cit., pp. 94-103.
- 12 K. Clark, *Le Nu*, op. cit., I, p. 22. Sobre la distinción entre juicio estético y empatía, cf. V. Basch, *Essai critique sur l'esthétique de Kant* (1897), Vrin, París, 1927, pp. 247-261 y 285-311.
- 13 Cf. J. Lacan, "Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien", (1960), *Écrits*, Le Seuil, París, 1966, pp. 793-827.
- 14 Cf. E. Panofsky, "L'histoire de l'art est une discipline humaniste" (1940), trad. B y M. Teyssèdre, *L'Œuvre d'art et ses significations. Essais sur les "arts visuels"*, Gallimard, París, 1969, pp. 27-52.
- 15 Sobre *Afrodita anadyomena* y sus aspectos críticos en la Antigüedad, cf. G. Didi-Huberman, "La couleur d'écume, ou le paradoxe d'Apelle", *Critique*, XLII, 1986, n° 469-470, pp. 606-629.
- 16 Plinio El Viejo, *Historia Natural*: "Su Venus saliendo del mar, a la que llamamos anadyomena, fue consagrada por el divino Augusto en el santuario de su padre César: esa obra maestra fue superada por los poetas griegos que la elogiaron, pero no por ello dejó de ser célebre. Su parte inferior resultó dañada y no se encontró a nadie capaz de restaurarla, pero de hecho ese incidente ayudó a cimentar la gloria del artista. Con el tiempo, la podredumbre destruyó el cuadro y Nerón lo sustituyó durante su principado por otro, obra de Dorotheus". Acerca de las demás fuentes antiguas, cf. A. Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne. Recueil Milliet* (1921), Macula, París, 1985, pp. 332-340. Sobre los nexos de unión de estas fuentes clásicas con *El Nacimiento de Venus de Botticelli*, cf. P. Bocci Pacini, "Nota archeologica sulla Nascita di Venere", *La Nascita di Venere et l'Annunciazione del Botticelli restaurate*, Centro Di, Florencia, 1987, p. 19.
- 17 A. Poliziano, *Stanze* (1494), I, 99-100, ed. S. Carrai, Mursia, Milán, 1988, p. 95-96. Id., *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite*, ed. I. Del Lungo, Barberà, Florencia, 1867, pp. 219-220. La importancia del texto de Poliziano ha sido revelada por A. Gaspary, *Geschichte der italienischen Literatur*, Trübner, Estrasburgo, 1885-1888, II, p. 232, y destacada e interpretada después por A. Warburg, "La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli", art. cit., pp. 53-66. Es de señalar igualmente el interesante estudio de W. S. Heckscher, "The anadyomene in the mediaeval Tradition (Pelagia-Cleopatra-Aphrodite). A Prelude to Botticelli's Birth of Venus" (1956), *Art and Literature. Studies in Relationship*, Valentin Koerner, Baden-Baden, 1985, pp. 127-164.

- 18 Cf. F. Haskell y N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, Yale University Press, New Haven-Londres, 1981, pp. 325-328. Trad. F. Lissarague, *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen. 1500-1900*, Hachette, París, 1988. El primer texto en el que aparece consignada la *Venus de los Médicis* sin posibilidad de error alguno es de 1638. Acerca del impacto estético de esta escultura, ibid., pp. 53-61. Sobre el papel crucial de la *Venus de los Médicis* en el ideal neoclásico de la belleza estética, ver en especial A. Potts, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, Yale University Press, New Haven-Londres, 1994, pp. 117 y 131. Cf. igualmente, entre las innumerables loas a la estatua de Florencia, C. Coligny, "La Vénus des Médicis", *L'Artiste*, 1862, n° 2, pp. 3-5.
- 19 E. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, I, Hachette, París, 1889, pp. 224-225. A. Warburg, "La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli", art. cit., p. 92 (nota 11), que ofrece otras referencias.
- 20 Sobre el encargo del cuadro, ver especialmente R. Lightbown, *Botticelli* (1989), trad. J. Bouniort, Citadelles, París, 1990, pp. 153-163.
- 21 Cf. P. Bocci Pacini, "Nota archeologica sulla Nascita di Venere", art. cit., pp. 22-23. E. Wind, en *Mystères païens de la Renaissance* (1958), trad. P. E. Dauzat, Gallimard, París, 1992, p. 146 (nota 12), confirma el conocimiento en el Quattrocento del tipo *Venus de los Medicis*. Menciona expresamente la obra de J. Bernoulli, *Aphrodite, ein Baustein zur griechischen Kunstmythologie*, Engelmann, Leipzig, 1873, que contabiliza dieciocho estatuillas de bronce de ese tipo. Acerca de los bronce renacentistas de Venus, cf. H. Beck y D. Blume (dir.), *Natur und Antike in der Renaissance*, Liebieg-haus-Museum alter Plastik, Francfort, 1985, pp. 413-425.
- 22 Cf. M. Ficino, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, trad. R. Marcel, Les Belles Lettres, París, 1964-1970, en especial II, pp. 261-266. El nexo con *El Nacimiento de Venus de Botticelli* fue establecido por G. C. Argan, *Botticelli*, trad. R. Skira-Venturi, Skira, Ginebra, 1957 (ed. de 1989), p. 94. E. Garin, "Images et symboles chez Marsile Ficin" [Imágenes y símbolos en Marsilio Ficino], en *Moyen Âge et Renaissance* (1954), trad. C. Carme, Gallimard, París, 1969, pp. 218-234. El tema de la *Venus Humanitas* no se trata, por desgracia, en el libro de A. Chastel *Marsile Ficin et l'art* [Marsilio Ficino y el arte], Droz, Ginebra, 1975. Cf., no obstante, L. Cheney, *Quattrocento Neoplatonism and Medici Humanism in Botticelli's Mythological Paintings*, University Press of America, Lanham-Londres, 1985, pp. 70-75.

23 Cf. Pico della Mirandola, *Discurso sulla dignità dell'uomo* (1486), ed. G. Tognon, La Scuola, Brescia, 1987, y la carta a Ermolao Barbaro, cit. ibid., p. XXVIII: "Nuda e tutta in vista si offre la filosofia; vuol essere tutta sotto gli occhi, tutta esposta ai giudizi, perché sa di avere motivi per piacere tutta, del tutto. Quel che ne veli è bellezza che nascondi, è lode che diminuisci. Vuol essere accolta pura e integra; qualunque cosa vi mescoli, la corrompi, la adulteri, la trasformi. Essa si erge nella sua puntuale indivisibile individualità". Cf. igualmente E. Garin, "Venere e la teologia poetica di Giovanni Pico", *La Nascita di Venere e l'Anunciazione del Botticelli restaurate*, op. cit., pp. 13-15.

24 E. Panofsky, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* (1939), trad. C. Herbette y B. Teyssèdre, Gallimard, París, 1967, pp. 227-233. Panofsky escribe la lista de los conceptos que la *Iconología* de Ripa representa mediante desnudos: *Amicizia, Anima, Belleza, Chiarezza, Felicità Eterna, Ingegno, Sapienza, Verità, Virtù Heroica*. En la edición de Venecia (1645) añade una personificación de la *Idea*.

25 L. B. Alberti, *De la peinture* (1435), III, 53, trad. J. L. Schefer, Macula-Dédale, París, 1992, pp. 212-213.

26 Cf. S. Meltzoff, *Botticelli, Signorelli and Savonarola. Theologia Poetica and Painting from Boccaccio to Poliziano*, Olschki, Florencia, 1987, pp. 361-365.

27 K. Clark, *Le Nu*, op. cit., I, p. 171.

28 A. Warburg, "Albert Dürer et l'Antiquité italienne" (1906), *Essais florentins*, op. cit., p. 63: "[...] los florentinos llegan a un *estilo híbrido*, que vacila entre la observación realista de la naturaleza y los débitos idealistas de célebres temas antiguos artísticos y poéticos". Id., "L'entrée du style idéal antiquisant dans la peinture du début de la Renaissance" (1914), ibid., p. 241: "Nos hemos decidido ahora a considerar esa inestabilidad clásica algo así como una cualidad esencial del arte y la civilización antiguas". Lo subrayo.

29 J. Laplanche y J. B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, París, 1967, p. 215.

30 S. Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse* (1926) (Inhibición, síntoma y angustia), trad. M. Tort, PUF, París, 1978, pp. 41 y 43. Una treintena de años antes, Freud señalaba que el aislamiento era un modelo general de los mecanismos de defensa, tanto histéricos como obsesivos: "La ruptura de conciencia [...] se produce porque las representaciones que emergen [...] se escinden de la comunicación asociativa con el resto del contenido de la conciencia". Id., "Les psychonevroses de défense" (1894), en *Névrose, psychose et perversion*, PUF, París, 1973, p. 2.

31 K. Clark, *Le Nu*, op. cit., I, p. 22.

32 S. Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse*, op. cit., pp. 44-45.

33 Ibid., p. 43.

34 L. Steinberg, *La Sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne* (1983), trad. J.-L. Houdebine, Gallimard, París, 1987.

35 K. Clark, *Le Nu*, op. cit., I, p. 19.

36 Acerca de este último contexto, ver G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, París, 1995, pp. 31-164.

37 F. Nietzsche, *Considérations inactuelles, II. De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie* (1874), trad. P. Rusch, *Œuvres philosophiques complètes*, II-1, Gallimard, París, 1990, pp. 97 y 165-166.

38 A. Warburg, "La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli", art. cit., pp. 47-100.

39 Ibid., p. 49. Warburg hace referencia en una nota a los trabajos de R. Vischer, *Das optische Formgefühl* (1873), recogidos en *Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem*, Niemeyer, Halle-Saale, 1927, p. 144.

40 Ibid., p. 100.

41 S. Settis, "Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion", *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, I, Akademie Verlag, Berlín, 1997, pp. 31-73. P. A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, París, 1998, así como mi prólogo a este libro, "Savoir-mouvement (l'homme qui parlait aux papillons)", ibid., pp. 7-20.

42 A. Warburg, "La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli", art. cit., p. 90.

43 Cf. P. Fédida, "La sollicitation à interpréter", *L'Écrit du temps*, n° 4, 1983, pp. 5-19. Id., *Crise et contre-transfert*, PUF, París, 1992, pp. 111-141 ("Rêve, visage et parole. Le rêve et l'imagination de l'interprétation").

44 No por casualidad esta articulación teórica de la figurabilidad y del síntoma halla su origen en las reflexiones de Freud acerca de la "presentación crítica" del cuerpo femenino en la histeria, observada en Charcot en 1885-1886. G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, París, 1982, pp. 113-172.

45 Cf. W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages* (1927-1940), ed. R. Tiedemann, trad. J. Lacoste, Le Cerf, París, 1989, p. 473-474, 477, 480-481, 505, etc. Comenté ese paradigma benjaminiano del despertar en *Ce que nous voyons, ce qui*

nous regarde, Minuit, París, 1992, pp. 144-149 (Lo que vemos, lo que nos mira. Nota de la trad.: "Ce qui nous regarde" tiene a la vez el sentido de "lo que nos mira" y de "lo que nos concierne").

46 Cf. S. Schade, "Charcot and the Spectacle of the Hysterical Body. 'The Pathos formula' as an Aesthetic Staging of Psychiatric Discourse - a Blind Spot in the Reception of Warburg", *Art History*, XVIII, 1995, pp. 499-517.

47 Cf. S. Freud, *L'interprétation des rêves*, op. cit., pp. 241-432. Toda esa vía de investigación -entre Warburg y Freud, entre *Pathosformel* y síntoma- se refiere a un trabajo en curso titulado *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes*, Minuit, París (próxima aparición).

48 Acerca de las nociones complementarias de sobredeterminación (*Überdeterminierung*) y de sobreinterpretación (*Überdeutung*), cf. S. Freud, *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 445: "Lo más difícil estriba en convencer al principiante de que su tarea no ha culminado cuando al fin consigue una interpretación completa, sensata, coherente y que explica todos los elementos del contenido del sueño. Puede que exista todavía otra, una sobreinterpretación del mismo sueño, y que ésta se le haya escapado. Es difícil de concebir, por un lado, la cantidad prodigiosa de asociaciones de ideas inconscientes que se agolpan en nuestro ser y que quieren expresarse, y, por el otro, la destreza del sueño que se esfuerza mediante expresiones de múltiple sentido, como el sastrecillo del cuento, en matar siete moscas a la vez. Al principio, el lector siente siempre la tentación de afirmar que el autor tiene verdaderamente demasiada imaginación; cuando tenga por su parte algo de experiencia, opinará de modo diferente y mejor". Cf. al respecto G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., pp. 187-195.

49 Cf. especialmente E. H. Gombrich, "Botticelli's Mythologies. A Study in the Neo-Platonic Symbolism of his Circle" (1945), *Studies in the Art of the Renaissance*, ii. *Symbolic Images*, Phaidon, Londres, 1972, p. 74. A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien*, puf, París, 1959, pp. 265-268. S. Meltzoff, *Botticelli, Signorelli and Savonarola*, op. cit., pp. 261-265. P. Bocci Pacini, "Nota archeologica sulla Nascita di Venere", art. cit., p. 19 (en el que se sugiere que el texto de Poliziano pudo ser compuesto con posterioridad al cuadro de Botticelli, lo que no deslegitima en modo alguno la relación iconológica entre ambas obras).

50 A. Poliziano, *Prose volgari inedite*, op. cit., pp. 219-220. R. Lightbown, *Botticelli*, op. cit., p. 159.

51 A. Poliziano, *Stanze*, op. cit., I, 99-101, pp. 95-97: "[...] e drento nata in atti vaghi e lietti / una donzella non con uman volto, / da' zefiri lascivi spinta a proda, / gir sovra un nicchio, e par che'l cel ne goda. / Vera la schiuma e vero il mar diresti, / e vero il nicchio e ver soffiare di venti; / la dea negli occhi folgorar vedresti, / e'l cel riderli a torno e gli elementi; / l'Ore premer l'arena in bianche vesti, / l'aura incresparli e crin'ditesi e lenti; / non una, non diversa esser lor faccia, / come par ch'a sorelle ben confaccia. / Giurar potresti che dell'onde uscissi / la dea premendo colla destra il crino, / coll'altra il dolce pome ricoprissi; / le, stampata dal pie' sacro e divino, / d'erbe e di fior' l'arena si vestissi; / poi, con sembiante lietto e peregrino, / dalle tre ninfe in grembo fussi accolta, / le di stellatto vestimenta involta". Sigo aquí la traducción ofrecida por A. Warburg en "*La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli*", art. cit., p. 54.

52 R. Lightbown, *Botticelli*, op. cit., pp. 159-160.

53 A. Poliziano, *Stanze*, op. cit., I, 99, p. 95: "Nel tempestoso Egeo in grembo a Teti / si vede il frusto genitale accolto, / sotto diverso volger di pianeti / errar per l'onde in bianca schiuma avvolto [...]". Citado por A. Warburg, "*La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli*", art. cit., p. 54. La palabra *frusto* tiene una doble acepción que se ajusta perfectamente a la situación. Significa, por un lado, el trozo, el fragmento, el estallido, ciertamente la astilla. Y por otra, la verga, la vara, el palo, el cetro.

54 A. Poliziano, *Stanze*, op. cit., I, 97-98, pp. 94-95. El relato surge, evidentemente, del mito contado por Hesíodo en su *Théogonie*, vv. 176-198, trad. P. Mazon, Les Belles Lettres, París, 1928, pp. 38-39. El mito hesiódico fue por su parte retomado y comentado por numerosos humanistas en los siglos XIV y XV, concretamente por Boccaccio, *Genealogiae deorum Gentilium libri*, VIII, I y XI, 4, ed. V. Romano, Laterza, Bari, 1951, I, pp. 386-392 y II, pp. 543-545, y por Marsilio Ficino en su comentario del *Filebo* de Platón. M. Ficino, *Opera*, Petri, Basilea, 1576, II, p. 1.217.

55 A. Poliziano, *Prose volgari inedite*, op. cit., pp. 219-220.

56 A. Warburg, "*La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli*", art. cit., p. 55.

57 Cf. M. Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, Oxford University Press, Londres, 1971, pp. 121-139. Trad. M. Brock, *Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, París, Le Seuil, 1989, pp. 151-171.

58 L. B. Alberti, *De la Peinture*, op. cit., II, 35, pp. 158-159. El texto latino es el siguiente: "*ex superficierum compositione illa*

elegans in corporibus concinnitas et gratia extat, quam pulchritudinem dicunt". Los términos italianos son *grazia nei corpi* y *bellezza*.

59 Ibid., I, 2, pp. 74-75. Texto latino: "*solum imitari studet pictor quae sub luce videantur*". Texto italiano: "*solo studia il pittore fingere quello si vede*".

60 Ibid., II, 35, pp. 158-161.

61 Cf., entre la abundante bibliografía sobre este problema, B. Schultz, *Art and Anatomy in Renaissance Italy*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1985.

62 L. B. Alberti, *De la peinture*, op. cit., II, 36, pp. 160-163.

63 Clemente de Alejandría, *Le Protreptique*, IV, 57, 3, ed. y trad. C. Mondésert y A. Plassart, Le Cerf, París, 1949, p. 121. Por lo que se refiere al caso, más radical aún, de Tertuliano, cf. G. Didi-Huberman, "La couleur de chair, ou le paradoxe de Tertullien", *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 35, 1987, pp. 9-49.

64 J. W. Goethe, "L'Essai sur la peinture de Diderot" (1799), trad. J. M. Schaeffer, *Écrits sur l'art*, Flammarion, París, 1996, p. 205. Cf. D. Diderot, *Essais sur la peinture*, (1795), ed. G. May, París, Hermann, 1984, p. 14.

65 Es lo que piensa, concretamente, B. Vouilloux ("Malaise dans l'histoire de l'art. La question du nu", *Poétique*, n° 110, 1997, p. 168): "Y es porque la piel misma es una suerte de vestimenta por lo que los pintores no cesan de intentar traspasarla, de querer levantarla para revelar, desvelar lo que esconde: el contorno y el modelado cifran su verdad en las contracciones, las dilataciones, las tensiones y las torsiones que trabajan los músculos, tendones y nervios. La forma del desnudo, el desnudo en tanto que forma, cumplen el cometido de una recesión que no atenta, *en apariencia*, a aquello que los instituye (el contorno, el modelado) salvo para ampliar y profundizar el dominio de la forma".

66 Cf. en especial E. H. Gombrich, "Botticelli's Mythologies", art. cit., pp. 72-73. A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, op. cit., pp. 265-268.

67 Cf. E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, op. cit., pp. 215-218. K. Clark, *Le Nu*, op. cit., I, p. 117.

68 E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, op. cit., pp. 217-218.

69 E. Wind, *Mystères païens de la Renaissance*, op. cit., p. 100. Las citas de F. Gaforio están sacadas del tratado *De harmonia musicorum instrumentorum*, citado por Wind en la edición de 1518.

70 Londres, National Gallery. E. Tietze-Conrat, "Botticelli and the antique", *The Burlington Magazine*, XLVII, 1925, pp. 124-129.

71 Platón, *El Banquete*, 181c.

72 Pico della Mirandola, *De Iside et Osiride*, XLVIII, citado por Wind, *Mystères païens de la Renaissance*, op. cit., p. 101.

73 Ibid., pp. 102-103. Eugenio Garin ha analizado igualmente el nexo Marte-Venus como "*simbolo del nesso dialettico fra armonia e lotta, fra concordia e discordia*" en Pico della Mirandola. Ver E. Garin "Venere e la teologia poetica di Giovanni Pico", art. cit., pp. 13-14. Para un comentario diferente de las dos Venus, cf. M. Ficino, *El libro dell'amore*, II, 7, ed. S. Niccoli, Olschki, Florencia, 1987, pp. 36-38.

74 E. Wind, *Mystères païens de la Renaissance*, op. cit., pp. 147-148, cita de Pico della Mirandola, *Commento sopra una canzone de amore composta da Girolamo Benivieni*.

75 Ibid., p. 148.

76 Ibid., pp. 185-190. Cf. A. Carlino, "Marsia, Sant'Antonio ed altri indizi: il corpo punito e la dissezione tra Quattro e Cinquecento", *Le Corps à la Renaissance. Actes du XXX^e Colloque de Tours*, 1987, dir. J. Céard, M. M. Fontaine y J. C. Margolin, Aux Amateurs de Livres, París, 1990, pp. 129-138.

77 Cf. E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, op. cit., p. 229, donde se cita la edición de Venecia (1583).

78 Cf. A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, op. cit., p. 383: "Venus surgió como una virgen bajo la arquería de los naranjos del bosque sagrado [en *La Primavera*] y es servida por las ninfas en su concha marina [en *El Nacimiento de Venus*] como el Cristo del Bautismo por los ángeles".

79 J. Savonarola, *La Fonction de la poésie* (1491), trad. B. Pinchard, *L'Âge d'Homme*, Lausana, 1989, pp. 107-158.

80 B. Pinchard, "Le nœud de la colère", *ibid.*, pp. 21-27. Id., "Le conflit du christianisme et du paganisme. Sens et portée du moment savonarolien", *Studi savonaroliani. Verso il v centenario*, dir. C. C. Garfagnini, Edizioni del Galluzzo, Florencia, 1996, pp. 213-227. Para una presentación histórica de este debate, cf. S. Meltzoff, *Botticelli, Signorelli and Savonarola*, op. cit. pp. 13-94.

81 F. Cordero, *Savonarola, I. Voce calamitosa, 1452-1494*, Laterza, Bari, 1986, pp. 189-191.

82 Ibid., pp. 80-83. Se trata asimismo de la "necrofilia" y del "sodomismo" savonarolianos (pp. 205-207).

83 G. Savonarola, *Regola del ben vivere* (1498), ed. M. Ferrara, *Edizione nazionale delle opere di Girolamo Savonarola*, XII. *Operette spirituali*, II, Belardetti, Roma, 1976, p. 189.

84 Id., *Trattato dell'amore di Gesù Cristo* (1497), *ibid.*, I, pp. 77-127.

85 F. Cordero, *Savonarola*, op. cit., pp. 211-212.

- 86 A. Poliziano, *Prose volgari inedite*, op. cit., pp. 219-220.
- 87 J. Savonarola, *La fonction de la poésie*, op. cit., p. 142: "¿Por qué no podríamos llamar 'mar' [mária] a las aguas con el mismo acento que nos hace llamar a una mujer 'madre' [María]?" (Nota de la trad: en francés *mer* (mar) y *mère* (madre) se pronuncian igual).
- 88 Id., *Libro della vita viduale* (1490-1491), ed. M. Ferrara, *Edizione nazionale delle opere di Girolamo Savonarola*, XII. *Operette spirituali*, I, Belardetti, Roma, 1976, pp. 9-62.
- 89 Id., *Trattato dell'umiltà* (1492), *ibid.*, I, pp. 129-155.
- 90 F. Cordero, *Savonarola*, op. cit., pp. 63 y 142.
- 91 *Ibid.*, p. 15.
- 92 G. Savonarola, *Regola del ben vivere*, op. cit., p. 192: "levare l'affetto della carne e vivere castamente, fuggendo le donne e le altre occasioni della lussuria [...] benché sià in stato di matrimonio".
- 93 Cf. F. Cordero, *Savonarola*, op. cit., p. 14.
- 94 J. Burckhardt, *La Civilisation de la Renaissance en Italie* (1860), trad. H. Schmitt, revisada y corregida por R. Klein, *Le Livre de Poche*, París, 1966, III, pp. 95-96.
- 95 Cf. S. Meltzoff, *Botticelli, Signorelli and Savonarola*, op. cit., pp. 99-283. R. Lightbown, en *Botticelli*, op. cit., pp. 238-253, destaca especialmente los componentes apocalípticos del arte botticelliano en la década de 1490.
- 96 Cf. M. Harl, "La prise de conscience de la 'nudité' d'Adam. Une interprétation de *Genèse* 3, 7, chez les Pères grecs", *Studia Patristica*, VII -1, 1966, pp. 486-495.
- 97 Cf. E. Haulotte, *Symbolique du vêtement selon la Bible*, Aubier, París, 1966, pp. 114-118 ("Le geste de déchirer les vêtements"), 118-127 y 191-194.
- 98 Cf. H. Leclercq, "Nudité baptismale", *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, XII -2, Letouzey et Ané, París, 1936, cols. 1801-1805.
- 99 Londres, National Gallery. El cuadro data de los años 1500-1505. Al hilo de la observación de Warburg acerca de la función *patética* de la vestimenta femenina en Botticelli, vemos cómo aquí ha desaparecido todo movimiento de los ropajes.
- 100 Se podría, a guisa de ejemplo, analizar la secuencia de desnudeces formada por el Cristo niño en *La Virgen del libro* (hacia 1480, Milán, Museo Poldi-Pezzoli); el Cristo crucificado en *La Trinidad* (hacia 1491-1493, Londres, Courtauld Institute Galleries); el Cristo muerto y caído hacia atrás sobre las rodillas de la Virgen, en la primera *Piedad* (hacia 1490-1492, Munich, Alte Pinakothek); y el mismo, envuelto en su sudario, en la segunda *Piedad* (hacia

1495, Milán, Museo Poldi-Pezzoli). Acerca de la desnudez crística en el Renacimiento, cf. L. Steinberg, *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance*, op. cit., pp. 160-188.

101 Berlín, Gemäldegalerie. El cuadro data de los alrededores de 1473.

102 Parte inferior del *Retablo de San Marcos* (hacia 1490-1493, Florencia, Galería de los Uffizi) y *San Jerónimo penitente* (hacia 1495-1498, San Petersburgo, Museo del Ermitage).

103 M. Bernards, "Nudus nudum Christum sequi", *Wissenschaft und Weisheit*, XIV, 1951, pp. 148-151. R. Grégoire, "L'adage ascétique 'Nudus nudum Christum sequi'", *Studi Storici in onore di Ottorino Bertolini*, Pise, Pacini, Pisa, 1972, I, pp. 395-409 (con un repertorio de los principales textos, de San Jerónimo a la *Imitación de Cristo*). J. Châtillon, "Nudum Christum nudus sequere. Note sur les origines et la signification du thème de la nudité spirituelle dans les écrits de Saint Bonaventure", *S. Bonaventura, 1274-1974*, IV, *Theologica*, Collegio S. Bonaventura, Grottaferrata, 1974, pp. 719-772 (extenso estudio sobre la "desnudez del sirviente" a la espera de la "vestimenta de la gloria"). R. Grégoire et A. Solignac, "Nudité", *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, XI, Beauchesne, París, 1982, cols. 508-513.

104 R. Grégoire y A. Solignac, "Nudité", art. cit., cols. 513-517. El texto fundamental de Gregorio de Nisa se encuentra en el *De virginitate*, XII, 4. El del pseudo-Dionisio el Areopagita en *La jerarquía celeste*, XV, 3. El de Maestro Eckhart en el *Sermón XLIX*. Cf. V. Lossky, *Théologie négative et Connaissance de Dieu chez Maître Eckhart*, Vrin, París, 1960, pp. 212-214 y 277. Sobre la noción de "desnudamiento de la imagen" en la visión de Dios, cf. W. Wackernagel, *Ymagine denudari. Éthique de l'image et métaphysique de l'abstraction chez Maître Eckhart*, Vrin, París, 1991, en especial pp. 146-164.

105 P. Brown, *Le renoncement à la chair. Virginité, célibat et continence dans le christianisme primitif* (1988), trad. P. E. Dauzat y C. Jacob, Gallimard, París, 1995, concretamente pp. 66, 133-134, 383-385 (sobre el tema de la desnudez).

106 Sobre la antropología del pudor, cf. G. Chimirri, *La prudenza dell'Eros, I fondamenti etico-antropologici del pudore*, WM, Atripalda, 1987 y sobre todo H. P. Duerr, *Nacktheit und Scham. Der Mythos von Zivilisationsprozess*, I, Suhrkamp, Frankfurt, 1988. Trad. V. Bodin, *Nudité et pudeur. Le mythe de la civilisation*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, París, 1998. Acerca de la "decencia" de los desnudos cristianos, cf. H. Leclercq, "Nu dans l'art chrétien", *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*,

- XII -2, Letouzey et Ané, París, 1936, cols. 1782-1801. Sobre la desnudez de las víctimas, cf. id., "Nudité des condamnés", *ibid.*, cols. 1806-1808. Sobre los ritos y las prácticas ascéticas de desnudez en la Edad Media, cf. en especial L. Gougaud, *Dévotions et pratiques ascétiques du Moyen Âge*, Desclée de Brouwer-Lethiellieux, París, 1925, pp. 155-174. R. J. Cormier, "Pagan shame or Christian Modesty?", *Celtica*, XIV, 1981, p.43-46. D. Régnier-Bohler, "Le corps mis à nu. Perception et valeur symbolique de la nudité dans les récits du Moyen Âge", *Europe*, LXI, 1983, n° 654, pp. 51-62.
- 107 Rémy de Gourmont, *Le latin mystique. Les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au Moyen Âge*, Mercure de France, París, 1892 (reedición. Crès, 1913 y 1922), pp. 30-31, donde se citan igualmente los textos originales en latín.
- 108 Pienso, entre otros muchos otros ejemplos posibles, en una Vanitas de Gregor Erhart (siglo XVI, Viena, Kunsthistorisches Museum), una de cuyas dos faces está esculpida según el modelo de la *Venus pudica*. La otra representa, evidentemente, una anciana casi cadavérica.
- 109 *El descubrimiento del cadáver de Holofernes*, ca. 1469-1470, Florencia, Galería de los Uffizi. No olvidemos que este cuadro es el elemento de una simetría: enfrente ha de contemplarse *El regreso de Judit a Betulia* (misma fecha, mismo museo). Esto refuerza la analogía con la composición simétrica de Marte y Venus.
- 110 Cf. L. Donati, *Il Botticelli et le prime illustrazioni della Divina Commedia*, Olschki, Florencia, 1962. A. Parrondi, *Botticelli fra Dante e Petrarca*, Nardini, Florencia, 1985. C. Gizzi (dir.), *Botticelli e Dante*, Electa, Milán, 1990, en especial pp. 41-50 y 77-80.
- 111 Cf. G. Bataille, "Dossier 'Hétérologie'" [Écrits posthumes, 1922-1940], *Œuvres complètes*, II, Gallimard, París, 1970, pp. 165-202.
- 112 Cf. S. Meltzoff, *Botticelli, Signorelli and Savonarola*, op. cit., pp. 179-181.
- 113 L. B. Alberti, *De la peinture*, II, 42, op. cit., p. 179: "[...] Es bueno que en una historia haya alguien que advierta a los espectadores de todo lo que en ella sucede [*placet in historia adesse quempiam qui earum quae gerantur rerum spectatores admoneat - e placeat in historia chi ammonisca e insegni a noi quello che ivi si facci*]; que con un ademán incite a mirar o bien que, como si quisiera que el asunto permaneciese en secreto, les impida acercarse mediante una expresión amenazadora o una mirada torva, o que les indique que hay ahí un peligro o algo digno de admiración, o incluso que incite con sus gestos a reír o a llorar con los personajes".

- 114 G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., pp. 65-103 y 169-269.
- 115 G. Vasari, *Les Vies*, op. cit., IV, p. 258. Por lo que se refiere al sentido de la palabra *vaga*, cf. F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681), Florencia, SPES, 1975, p. 173: "Vago, add. Bramoso, desideroso. Lat. cupidus. Per grazioso, leggiadro. Lat. venustus, elegans".
- 116 Sobre los límites epistemológicos de este punto de vista, cf. G. Didi-Huberman, "Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique", *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, dir. J. Baschet et J. Cl. Schmitt (actes du colloque d'Erice, 1992), Le Léopard d'Or, París, 1996, p. 59-86.
- 117 Se ha dicho muchas veces que el comanditario no era otro que Lorenzo de Medicis, intermediario del matrimonio, cuyo emblema figura en uno de los paneles. Según R. Lightbown, *Botticelli*, op. cit., pp. 114-115, se trataría más bien de Antonio Pucci, padre del novio. Sobre la problemática de la autoría, cf. el excelente trabajo de L. Bellosi y M. Folchi, "Sandro Botticelli y colaboradores: Historias de Nastagio degli Onesti", *Colección Cambó*, Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 211-222, que atribuyen la obra a Botticelli y sus asistentes frente a las opiniones contrarias de A. Chastel y G. Mandel, enunciadas en *Tout l'oeuvre peint de Botticelli*, Flammarion, París, 1968, p. 97.
- 118 Sobre el papel de los *spalliere* -y de los *cassoni*, o cofres de boda- en los rituales nupciales florentinos, cf. B. Witthoft, "Marriage Rituals and Marriage Chests in Quattrocento Florence", *Artibus et Historiae*, V, 1982, p.43-60. C. Klapisch-Zuber, *La Maison et le Nom. Stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*, Édition de l'ehess, París, 1990, pp. 135-246. Cf. igualmente E. Callmann, "The Growing Threat to Marital Bliss as Seen in Fifteenth-Century Florentine Painting", *Studies in Iconography*, V, 1979, pp. 73-92. En el momento en que escribo estas líneas se anuncia la próxima publicación del libro de C. L. Baskins, *Cassone Painting. Humanism and Gender in Early Modern Italy*, Cambridge University Press, Cambridge-Londres, 1998.
- 119 Rozamos aquí el carácter antropológicamente decepcionante -ciertamente una aporía- de toda "historia social de los sueños". Cf., entre otras, la tentativa de P. Burke, "L'histoire sociale des rêves", *Annales E.S.C.*, XXVIII, n° 2, pp. 329-342.
- 120 G. Boccaccio, *Decameron* (c. 1370), ed. V. Branca, Einaudi, Turín, 1980 (ed. 1997), II, pp. 670-680. Trad. J. Bourciez, *Le Décaméron*, Garnier, París, 1998, pp. 379-384.

- 121 Ibid., II, pp. 671-672. Trad. cit., pp. 379-380.
- 122 Ibid., II, pp. 674-675. Trad. cit., pp. 380-381.
- 123 Ibid., II, p. 675. Trad. cit., p. 381. La expresión "Caza infernal" se popularizó para designar el título del relato de Boccaccio.
- 124 Ibid., II, p. 676. Trad. cit., pp. 382.
- 125 Ibid., II, pp. 677-678. Trad. cit., pp. 382-383.
- 126 Ibid., II, pp. 678. Trad. cit., p. 383.
- 127 Ibid., II, p. 679. Trad. cit., pp. 383-384.
- 128 Ibid., II, pp. 679-680. Trad. cit., p. 384.
- 129 Cf. S. Freud, *L'Interprétation des rêves* (1900), trad. I. Meyerson revisada por D. Berger, PUF, París, 1967, pp. 113-122.
- 130 A. Warburg, "La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli", art. cit., p. 90.
- 131 Cf. S. Freud, *L'interprétation des rêves*, op. cit., pp. 392-416.
- 132 A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, op. cit., pp. 379-386.
- 133 Acerca del nexo entre estas dos nociones, cf. G. Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, Minuit, París, 1967. Resulta inquietante hallar en el propio Aby Warburg una nítida percepción de este contraste. Claudia Cieri Via me señaló generosamente, mientras trabajaba en ciertos manuscritos de los Archivos Warburg, un detalle significativo que aparece en un texto de 1906-1907 titulado *Versuch einer Phänomenologie des Stilwandels im 15. Jahrhundert als Comparationserscheinung* (Londres, Warburg Institute, Ms. W. 72, folio 9). Se trata de un esquema ilustrativo de los "grados de intensidad" en la pintura del siglo XV. Un cuadro, con sus subsecciones, está elaborado del modo siguiente: "positiv (Ornamental-Physiognomik) - comparativ (Spiel-Drama) - superlativ (Dynamisch-Pathetisch)". Mas, los paneles de Botticelli que ilustran las *Historias de Nastagio* se mencionan... en las dos extremidades del esquema: del lado de lo ornamental (el frío, el desafecto) tanto como del de lo patético (el afecto, la crueldad).
- 134 Cf. V. Branca, *Boccaccio medioevale*, Sansoni, Florencia, 1970 (ed. aumentada), pp. 180-182. Cf. igualmente J. H. Potter, *Five Frames for the Decameron. Communication and Social Systems in the Cornice*, Princeton University Press, Princeton, 1982, p. 38. J. M. Ricketts, *Visualizing Boccaccio. Studies on Illustrations of The Decameron, from Giotto to Pasolini*, Cambridge University Press, Cambridge-Nueva York, 1997, p. 59 (con una bibliografía, p. 173).
- 135 Lo mismo se puede decir sobre *El Nacimiento de Venus*, ya que el lugar donde se origina este nacimiento suscita reminiscencias, por desplazamiento, del órgano que Venus oculta a nuestras miradas.

Sobre la iconología "uterina" de la concha, cf. en especial M. Brickhoff, "Afrodite nella conchiglia", *Bolettino d'arte*, II, 1930, pp. 563-569. A. A. Barb, "Diva matrix. A Facked Gnostic Intaglio in the Possession of P. P. Rubens and the Iconology of a Symbol", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI, 1953, pp. 193-238.

136 Dante, *La Divine Comédie, Enfer*, XII, 1-151. Trad. J. Risset, Flammarion, París, 1985 (ed. 1992), pp. 122-131: "Escuchaba lamentaciones por doquier / y no veía a nadie que pudiera proferirlas; / de modo que me detuve enloquecido. / Creo que creyó que pensaba / que todas las voces venían, de entre esas ramas, / de gentes que se ocultaban de nosotros. / [...] Y hete aquí a dos hombres sobre la pendiente siniestra, / desnudos y arañados, y huyendo tan deprisa que destruían todo el ramaje del bosque. / El primero: '¡Oh, ven, ven, muerte!' / [...] Tras ellos, el bosque estaba lleno / de perras negras y famélicas que corrían / como lebreles liberados de sus cadenas. / Pusieron sus dientes sobre el arrodillado, / y lo destruyeron, jirón a jirón; / luego, se llevaron los miembros dolientes" (pp. 123 y 129).

137 Ibid., *Purgatoire*, XXVIII, 20, trad. cit., p. 255. Cf. J. M. Ricketts, *Visualizing Boccaccio*, op. cit., pp. 66-69.

138 Ovidio, *Les Métamorphoses*, VI, 557-560, trad. G. Fafaye, Les Belles Lettres, París, 1928, II, p. 20. Proximidad sugerida por J. M. Ricketts, *Visualizing Boccaccio*, op. cit., pp. 65-66. Sobre este asunto, habría asimismo que recordar "la caza infernal" de otro episodio del *Decamerón* titulado "El corazón devorado": cf. Boccaccio, *Decameron*, op. cit., pp. 563-569, trad. cit., pp. 318-321. Acerca de la problemática de este tipo de relatos, consultar M. Doueiri, *Histoire perverse du coeur humain*, Le Seuil, París, 1996, pp. 101-135. Un estudio formal (al modo de Propp) o estructural (al modo de Lévi-Strauss) debería tomar en consideración, en todo el conjunto de los temas expuestos, la compleja labor de inversiones que las *Historias de Nastagio* provocan en cadena: la "caza sexual" puede ya ser interpretada aquí como una inversión característica del mito de Acteón (en el que un hombre es despedazado por una bella cazadora); en cuanto a la extraña herida dorsal -bastante incongruente desde un punto de vista naturalista y que no responde en absoluto, por lo que yo sé, a las antiguas prácticas de disección-, puede ser interpretada como una inversión de la herida crística (frontal, masculina, redentora).

139 Este aspecto "psíquico" ya ha sido evocado por Vittore Branca en un ensayo sobre el tema de la *nuda* en Boccaccio y Botticelli. Pero se refiere únicamente al sueño, al aspecto onírico, y a pesar de que se analizan los paneles de Madrid, la cuestión de la

crueledad está ausente por completo del texto. Cf. V. Branca, "Interespressività narrativo-figurativa: Efigenia, Venere e il tema della 'nuda' fra Boccaccio e Botticelli e la pintura veneziana del Rinascimento", *"Il se rendit en Italie". Études offertes à André Chastel*, Edizioni dell'Elefante-Flammarion, Roma-París, 1987, pp. 57-68. Difiero en este tema, igualmente, del análisis, por lo demás muy rico, de J. M. Ricketts, *Visualizing Boccaccio*, op. cit., pp. 59-89. La interpretación feminista *substancializa la imagen*, tanto en este como en otros contextos: de modo que la simpatía entre Nastagio y el caballero "*necessarily condemns the women*" (p. 75); todo el relato "*constructs the women not as agent of action but as objects*" (p. 84); las pinturas de Botticelli "*seem to justify the repression of the women*" (p. 85), etc. Todo esto, como en la iconografía más positivista, obliga insensiblemente a vislumbrar mujeres reales allí donde sólo operan *formas de deseo*. La desnudez representada por Botticelli concierne, a mi juicio, al objeto en un sentido psíquico (cf. en especial J. Lacan, *Le Séminaire*, IV. *La relation d'objet* [1956-1957], Le Seuil, París, 1994) y no a la "mujer-objeto" víctima de una realidad —por innegable que ésta sea— de explotación social y sexual. La crueldad de que es víctima la joven ha de pensarse estructuralmente según el criterio de crueldad acreditado desde un principio por el relato. Y la crueldad mostrada por el caballero fantasma ha de ser entendida dentro del ámbito de su desesperación suicida y de su "pecado", lo que Ricketts omite señalar. Confundir los dos niveles —el social y el figural— equivale a reducir los "monumentos", las obras, a simples "documentos" que reflejan una situación social (de nuevo nos las vemos con el positivismo). Recordemos que análisis similares han llegado incluso a detectar cierto "nazismo" en la escritura de Sade, acusación ésta que Georges Bataille tachó de nulidad en algunas célebres páginas de *L'Érotisme*: "Por regla general, el verdugo no emplea el lenguaje de la violencia que ejerce en nombre de un poder establecido, sino el del poder, que lo disculpa en apariencia, lo justifica, y le otorga una elevada razón de ser. El violento está abocado a callarse y se instala en la trampa. [...] De forma que la actitud de Sade se opone a la del verdugo, es exactamente la contraria. Al escribir rechazando la trampa, Sade atribuía ésta a personajes que en verdad sólo hubieran podido ser silenciosos, pero se servía de ellos para dirigirle a otros hombres un discurso paradójico. [...] Este aspecto es sorprendente: en el extremo opuesto del lenguaje del verdugo, el lenguaje de Sade es el de la víctima: lo inventó en la Bastilla, mientras escribía *Les Cent Vingt Journées*. Tenía entonces con los demás hombres las relaciones que tiene aquel a quien aflige un cruel castigo con aquellos que urdieron y decidieron su castigo".

G. Bataille, *L'Érotisme* (1957), *Œuvres complètes*, X, Gallimard, París, 1987, pp. 186-188 (ed. original, Minuit, París, 1957, pp. 209-211). Una interpretación más erudita y matizada de las tablas de Botticelli es la de C. L. Baskins, "Gender Trouble in Italian Renaissance Art History: Two Case Studies", *Studies in Iconography*, XVI, 1994, pp. 1-36.

140 Cf. L. Herve de Saint-Denis, *Les Rêves et les moyens de les diriger. Observations pratiques*, Amyot, París, 1887, lámina de frontis. G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, op. cit., pp. 133-135. Cf. igualmente B. Vouilloux, "Un fantôme d'apparition. De la nudité féminine comme fétiche visuel avant Freud", *Poétique*, n° 103, 1995, pp. 357-381.

141 S. Freud, *L'Interprétation des rêves*, op. cit., pp. 213-214.

142 Ibid., pp. 214-215.

143 S. Ferenczi, "La nudité comme moyen d'intimidation" (1919), trad. J. Dupont y M. Viliker, *Œuvres complètes*, II, 1913-1919, Payot, París, 1970, pp. 338-340. Acerca de los nexos entre desnudez, pudor y adorno, cf. asimismo J. C. Flügel, *Le rêveur nu. De la parure vestimentaire* (1930), trad. J. M. Denis, Aubier-Montaigne, París, 1982. Cf. especialmente el famoso texto de S. Freud "La tête de Méduse" (1922), trad. J. Laplanche, *Résultats, idées, problèmes*, II, 1921-1938, PUF, París, 1985, pp. 49-50.

144 Cf. Ovidio, *Les Métamorphoses*, III, 138-252. Trad. cit., I, pp. 73-77.

145 G. Boccaccio, *Decameron*, op. cit. II, p. 671. Trad. cit., I, p. 379.

146 Ibid., II, p. 589. Trad. cit., p. 333: "Inicio de la Quinta jornada del *Decamerón*. [...] En el curso de esta jornada se refieren unos felices acontecimientos que fueron el desenlace de una serie de aventuras trágicas o deplorables [*alcuni fieri o sventurati accidenti*] acaecidas a ciertos enamorados".

147 Ibid., II, p. 680. Trad. cit., p. 384.

148 J. Lacan, *Le Séminaire*, XI. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Le Seuil, París, 1973, pp. 70-71.

149 Acerca de esta "visibilidad flotante", cf. concretamente G. Didi-Huberman, "Une ravissante blancheur" (1986), *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Minuit, París, 1998, pp. 76-98.

150 L. Binswanger, "Le rêve et l'existence" (1930), trad. J. Verdeaux y R. Kuhn, *Introduction à l'analyse existentielle*, Minuit, París, 1971, p. 224.

151 G. Bataille, *Madame Edwarda* (1941), *Œuvres complètes*, III, Gallimard, París, 1971, pp. 7-31.

- 152 Ibid., pp. 20-21. He propuesto un comentario distinto de este mismo pasaje en "L'immagine aperta", trad. M. Galetti, *Georges Bataille: il politico e il sacro*, dir. J. Risset, Liguori, Nápoles, 1987, pp. 167-188.
- 153 G. Bataille, *Madame Edwarda*, op. cit., p. 24.
- 154 Hay que leer *Madame Edwarda* como el relato mismo, relato "existencial", de la desnudez: "En este momento me entran ganas de vomitar. Tendría que desnudarme [...]. El delirio de estar desnuda la poseía. [...] El desorden de sus movimientos la había desnudado hasta el vello púbico: su desnudez tenía ahora una ausencia de sentido, y al mismo tiempo el exceso de sentido de una vestimenta de muerta. [...] Se quitó su torera y dijo para sí, en voz muy baja: -Desnuda como un animal. [...] El goce de Edwarda -fuente de agua viva-, que manaba en ella como para partir el corazón, se prolongaba de modo insólito: las oleadas de voluptuosidad no cesaban de glorificar su ser, de volver más desnuda su desnudez, más vergonzante su impudicia". Ibid., pp. 19, 22, 26, 28, 29.
- 155 Ibid., p. 22.
- 156 Id., *Histoire de l'Érotisme* (1950), *Œuvres complètes*, VIII, Gallimard, París, 1976, p. 132.
- 157 Id., *Madame Edwarda*, op. cit., p. 28.
- 158 Id., *Méthode de méditation* (1947), *Œuvres complètes*, V, Gallimard, París, 1973, p. 227: "Al final, todo me pone a punto, me quedo colgado, desnudo, en una soledad definitiva: ante la impenetrable simplicidad de lo que es [...]. Completamente disuelto el mundo en mí [...], tiendo con todas mis fuerzas hacia lo que me derribará."
- 159 Id., *Histoire de l'Érotisme*, op. cit., pp. 129-131.
- 160 Id., *Méthode de méditation*, op. cit., p. 228.
- 161 Acerca de la estética de Georges Bataille -o, más exactamente, acerca de su crítica radical a la estética en el sentido clásico-, cf. G. Didi-Huberman, *La ressemblance informe*, op. cit.
- 162 G. Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., pp. 139-141.
- 163 Ibid., p. 144 y *Histoire de l'Érotisme*, op. cit., p. 129. Cf. igualmente "La laideur belle ou la beauté laide dans l'art et la littérature" (1949), *Œuvres complètes*, XI, Gallimard, París, 1988, pp. 416-421.
- 164 Id., *Manet* (1955), *Œuvres complètes*, IX, Gallimard, París, 1979, p. 141-142.
- 165 Ibid., p. 145.
- 166 Ibid., loc. cit.
- 167 Ibid., p. 147.
- 168 Id., "L'art, exercice de cruauté" (1949), XI, Gallimard, París, 1988, p. 480.

169 Ibid., pp. 480, 483 y 486. Cf. igualmente *Madame Edwarda*, op. cit., p. 11: "No es que el horror se confunda nunca con lo atrayente, pero si no puede inhibirlo, destruirlo, entonces el horror refuerza lo atrayente".

170 Cf. R. Barthes, *Mythologies*, Le Seuil, París, 1957 (ed. 1970), pp. 147-150 (donde se analiza el *strip-tease* en términos de "conjura minuciosa del sexo" y de "coberturas" sucesivas - lo opuesto, entonces, a un proceso de *apertura*), y "Les sorties du texte" (1973), *Essais critiques*, IV. *Le bruissement de la langue*, Le Seuil, París, 1984, pp. 227: "De hecho, para nosotros, el desnudo es un valor plástico, o incluso erótico-plástico; dicho de otro modo, el desnudo se halla siempre en posición de *figuración* (es el ejemplo mismo del *strip-tease*); estrechamente ligado a la ideología de la representación, es la figura por excelencia, la figura de la figura". Postura ésta retomada por B. Vouilloux, "Malaise dans l'histoire de l'art. La question du nu", art. cit., pp. 169-183. Para una tentativa -decepcionante- de semiología de la desnudez, cf. J. C. Boulogne, "Pour une grammaire de la nudité", *Revue de l'université de Bruxelles*, n° 3-4, 1987, pp. 63-74.

171 Lo que enuncia exactamente Lacan al establecer el nexo entre su concepción del "espejo" y la noción freudiana de la agresividad: ésta no es posible sin la constitución *espacial* de un "caleidoscopio" de imágenes corporales de destrucción, de corte, de autoscopia, de deformación hipocondríaca, etc. Se entiende aquí que no hay agresividad sin imagen del cuerpo del mismo modo que no hay imagen del cuerpo sin agresividad. Cf. J. Lacan, "L'agressivité en psychanalyse" (1948), *Écrits*, Le Seuil, París, 1966, pp. 101-124.

172 D. A. F. de Sade, *Voyage en Italie, ou Dissertations critiques, historiques, politiques et philosophiques sur les villes de Florence, Rome et Naples* (1775-1776), ed. G. Lély y G. Daumas, *Œuvres complètes*, XVI, Têtes de Feuilles, París, 1973, pp. 153-154.

173 Ibid., p. 154.

174 Ibid., pp. 155-156.

175 El cuadro se colocó en los Uffizi en 1815.

176 Ibid., p. 164.

177 Ibid., pp. 166-170.

178 Ibid., p. 147.

179 Ibid., p. 154.

180 Ibid., pp. 147-148.

181 Ibid., p. 166: "Me contaron incluso sobre este asunto una antigua tradición que obligaba a las mujeres, el jueves de carnaval, a *acceder sin excepción alguna* a todo lo que quisieran sus maridos; me dijeron que si se negaban, éstos podían quejarse o forzarlas. Quiero

creer que semejante regla es un cuento, pero ¿qué decir de las costumbres de una ciudad donde se dicen en voz alta tales cosas sin vergüenza alguna?”.

182 A. Zanca, *Le cere e le terrecotte ostetriche del Museo di Storia della Scienza di Firenze*, Arnaud, Florencia, 1981....

183 Sobre la historia de este museo, cf. M. L. Azzaroli, “La Specola. The Zoological Museum of Florence University”, *La ceroplastia nella scienza e nell’arte*, op. cit., I, pp. 1–22. Lanza (dir.), *Le cere anatomiche della Specola*, Arnaud, Florencia, 1979. Acerca de los orígenes de la ceroplastia médica florentina, cf. G. Barbensi, *Il pensiero scientifico in Toscana. Disegno storico dalle origini al 1859*, Olschki, Florencia 1969, pp. 138–145.

184 Cf. E. Panofsky, “Artiste, savant, génie. Notes sur la Renaissance-Dämmerung” (1953–1962), trad. M. y B. Teyssèdre, *L’œuvre d’art et ses significations*, op. cit., pp. 103–134.

185 Cf. especialmente *Firenze e la Toscana dei Medici nell’Europa del Cinquecento*, II–III, Edizioni Medicee, Florencia, 1980. A. Lugli, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d’Europa*, Mazzota, Milán, 1983. A. M. Massinelli y F. Tuena, *Il tesoro dei Medici*, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1992.

186 Cf. M. L. Azzaroli Puccetti y B. Lanza, “La Venere scomponibile”, KOS, I, 1984, n° 4, pp. 70–74. L. Jordanova, “La donna di cera”, *ibid.*, pp. 82–87. Id., *Sexual Visions. Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1989, pp. 44–47.

187 Cf. M. Bucci, *Anatomia come arte*, Il Fiorino, Florencia, 1969, pl. XIV, que cita el resumen del antiguo catálogo de *La Specola*: “Statua che mostra i vasi linfatici delle Intestina, del Ventricolo, del Fegato e dell’Utero, con quelli del Polmone”.

188 Cf. Z. Kádár, “Sul profilo barocco della cosiddetta *Venere dei Medici* di cera”, *La ceroplastia nella scienza e nell’arte. Atti del I Congresso Internazionale*, dir. B. Lanza y M. L. Azzaroli, Olschki, Florencia, 1997, II, pp. 525–531.

189 Cf. G. Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Minuit, París, 1985, pp. 20–28.

190 Hay señalar la existencia, desde el siglo XVI, de pequeñas Venus desmontables. Una de ellas, de marfil y que data del siglo siguiente (el cofre que la contiene mide 16,5 cms. de largo), se encuentra en Roma, en el Museo Nazionale di Storia dell’Arte sanitaria. Cf. P. Rossi (dir.), *Scienza e miracoli nell’arte del ’600. Alle origini della medicina moderna*, Electa, Milán, 1998, pp. 191–192.

Para una reflexión topológica sobre lo viviente, cf. sobre todo G. Chauvet, *La Vie dans la matière. Le rôle de l’espace en biologie*, Flammarion, París, 1995.

191 Cf. M. Foucault, *Naissance de la clinique*, PUF, París, 1963, pp. 107–149. G. Didi-Huberman, *Invention de l’hystérie*, op. cit., *passim*. B. Dijkstra, *Les Idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle* (1986), trad. J. Kamoun, Le Seuil, París, 1992, pp. 99–176 (donde no hay, sin embargo, ejemplo alguno de Venus anatómica). L. Jordanova, *Sexual Visions*, op. cit., pp. 87–110 (quien cita, desde la p. 1, esta frase extraordinaria de Turgueniev, sacada de *Padres e hijos* [1862]: “¡Qué bella es! Me gustaría tenerla sobre mi mesa de disección!”). E. Bronfen, *Over Her Dead Body. Death, Femininity, and the Aesthetic*, Manchester University Press, Manchester, 1992, pp. 99–101 (libro sin embargo apresurado y decepcionante en la materia que nos interesa). J. Matlock, “Censoring the Realist Gaze”, *Spectacles of Realism: Body, Gender, Genre*, dir. M. Cohen y C. Prendergast, University of Minnesota Press, Minneapolis–Londres, 1995, pp. 28–65. Acerca de la difusión por toda Europa de las *Venere de’ Medici* florentinas en los siglos XVIII y XIX, cf. H. Kleindienst, “Die Geburt der ‘Pester Venus’ oder die umwegreiche Reise einer anatomischen Wachsplastik”, *Würtzburger medizinhistorische Mitteilungen*, VIII, 1990, pp. 245–254.

192 S. Freud, *L’Interprétation des rêves*, op. cit., p. 99: “Sueño del 22 al 23 de julio 1895 [anotación:] Es el primer sueño al que he sometido a un análisis detallado”.

193 J. Lacan, *Le Séminaire, II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (1954–1955), Le Seuil, París, 1978, p. 178.

194 S. Freud, *L’Interprétation des rêves*, op. cit., pp. 99–100.

195 *Ibid.*, p. 105: “Pese a las ropas. No es más que algo incidental. Mandábamos, por supuesto, desvestir a los niños que examinábamos en el hospital; con las mujeres enfermas uno está obligado a proceder de modo distinto. Estas palabras marcan quizá la oposición. Se decía de un médico muy famoso que examinaba siempre a sus enfermas a través de sus ropas. El resto se me antoja oscuro. Para ser francos, no me apetece profundizar en ello”.

196 J. Lacan, *Le Séminaire*, op. cit., II, p. 185.

197 *Ibid.*, pp. 190–191, donde la palabra científica es comentada a la vez desde un ángulo de “fórmula escrita” (simbólica) y desde el de la descomposición material: “La trimetilamina es un producto de descomposición del esperma, y esto es lo que le confiere su olor amoniacal cuando se deja que se descomponga al aire”.

- 198 Ibid., pp. 186-187, 196, 202.
 199 Ibid., p. 199.
 200 D. A. F. de Sade, *Voyage d'Italie*, op. cit., pp. 152-153. Acerca de Zummo (o Zumbo), consultar en especial F. Cagnetta, "La vie et l'oeuvre de Gaetano Giulio Zumbo", *La ceroplastica nella scienza e nell'arte*, op. cit., II, pp. 489-501. P. Giansiracusa (dir.), *Gaetano Giulio Zumbo*, Fabbri, Milán, 1988. Id., *Vanitas Vanitatum. Studi sulla ceroplastica di Gaetano Giulio Zumbo*, Arnaldo Lombardi, Syracuse, 1991.
 201 Sobre los fundamentos de esta continuidad histórica, cf. G. Didi-Huberman, "Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait 'sur le vif'", *Mélanges de l'École française de Rome-Italie et Méditerranée*, CVI, 1994, n° 2, pp. 338-432. Id., "Viscosités et survivances. L'histoire de l'art à l'épreuve du matériau", *Critique*, LIV, 1998, n° 611, pp. 138-162.
 202 D. A. F. de Sade, *Histoire de Juliette ou les Prospérités du vice* (1797), ed. G. Lély, *Œuvres complètes*, VIII, Tête de Feuilles, París, 1973, p. 13.
 203 Ibid., p. 20.
 204 Ibid., loc. cit.
 205 Ibid., p. 21: "Si me hubiesen gustado las iglesias, hubiera dispuesto sin cesar de bellas descripciones que ofrecerles; pero mi horror por todo lo que atañe a la religión es tan grande, que no me permito siquiera la entrada en ninguno de esos templos".
 206 Ibid., pp. 22-23.
 207 Ibid., p. 23.
 208 Ibid., pp. 23-24.
 209 Ibid., pp. 24-25.
 210 Ibid., p. 25.
 211 Ibid., p. 31.

Índice de ilustraciones

- Pl. I S. Botticelli, *El Nacimiento de Venus* (detalle), hacia 1484-1486. Temple sobre lienzo. Florencia, Galería de los Uffizi. © Foto Scala, Florencia.
- Pl. II S. Botticelli, *Marte y Venus* (detalle), hacia 1483. Pintura sobre tabla. Londres, National Gallery. © Foto National Gallery, Londres.
- Pl. III S. Botticelli, *El descubrimiento del cadáver de Holofernes* (detalle), hacia 1469-1470. Temple sobre tabla. Florencia, Galería de los Uffizi. © Foto Scala, Florencia.
- Pl. IV S. Botticelli, *Historia de Nastagio degli Onesti* (panel I), 1482-1483. Temple sobre tabla. Madrid, Museo del Prado. © Foto Scala, Florencia.
- Pl. V S. Botticelli, *Historia de Nastagio degli Onesti* (panel II), 1482-1483. Temple sobre tabla. Madrid, Museo del Prado. © Foto Scala, Florencia.
- Pl. VI S. Botticelli, *Historia de Nastagio degli Onesti* (panel III), 1482-1483. Temple sobre tabla. Madrid, Museo del Prado. © Foto Scala, Florencia.
- Pl. VII S. Botticelli, *Historia de Nastagio degli Onesti* (panel IV), 1482-1483. Temple sobre tabla. Colección particular. D. R.
- Pl. VIII S. Botticelli, *Historia de Nastagio degli Onesti* (panel II, detalle: La evisceración), 1482-1483. Temple sobre tabla. Madrid, Museo del Prado. © Foto Scala, Florencia.
- Pl. IX S. Botticelli, *Historia de Nastagio degli Onesti* (panel II, detalle: Las vísceras devoradas por los perros), 1482-1483. Temple sobre tabla. Madrid, Museo del Prado. © Foto Scala, Florencia.
- Pl. X C. Susini, *Venus desventrada*, 1781-1782. Cera coloreada, Museo Zoologico de La Specola- Universidad de Florencia. © Foto Liberto Perugi, Florencia.
- I S. Botticelli, *El Nacimiento de Venus* (detalle), hacia 1484-1486. Temple sobre lienzo. Florencia, Galería de los Uffizi. © Foto Scala, Florencia.

- 2 S. Botticelli, *La Virgen de la granada* (detalle), hacia 1487. Temple sobre tabla. Florencia, Galería de los Uffizi. © Foto Scala, Florencia.
- 3 Anónimo griego o romano, *Venus de los Medicis*, siglo I a. de C. Mármol. Florencia, Galería de los Uffizi. © Foto Scala, Florencia.
- 4 S. Botticelli, *La calumnia de Apeles* (detalle), hacia 1494-1495. Temple sobre lienzo. Florencia, Galería de los Uffizi. © Foto Scala, Florencia.
- 5 —S. Botticelli, *El Nacimiento de Venus*, hacia 1484-1486. Temple sobre lienzo. Florencia, Galería de los Uffizi. © Foto Scala, Florencia.
- 6 S. Botticelli, *Marte y Venus*, hacia 1483. Pintura sobre tabla. Londres, National Gallery. © Foto National Gallery, Londres.
- 7 S. Botticelli, *La Juventud y el primer milagro de San Zenobio* (detalle: bautismo de Sofía), hacia 1500-1505. Pintura sobre tabla. Londres, National Gallery. © Foto National Gallery, Londres.
- 8 S. Botticelli, *La Piedad* (detalle), hacia 1490-1492. Pintura sobre tabla. Múnich, Alte Pinakothek. © Foto Scala, Florencia.
- 9 S. Botticelli, *La Piedad* (detalle), hacia 1495. Pintura sobre tabla. Milán, Museo Poldi-Pezzoli. © Foto Scala, Florencia.
- 10 S. Botticelli, *El descubrimiento del cadáver de Holofernes* (detalle), hacia 1469-1470. Temple sobre tabla. Florencia, Galería de los Uffizi. © Foto Scala, Florencia.
- 11 S. Botticelli, *El Infierno*, canto XIII (detalle), hacia 1480-1490. Punta de plata y tinta sobre pergamino. Vaticano, Biblioteca Apostólica. © Foto Biblioteca Apostólica, Vaticano.
- 12 S. Botticelli, *El Infierno*, canto XV (detalle), hacia 1480-1490. Punta de plata y tinta sobre pergamino. Vaticano, Biblioteca Apostólica. © Foto Biblioteca Apostólica, Vaticano.
- 13 S. Botticelli, *Historia de Nastagio degli Onesti* (panel I, detalle: La caza infernal), 1482-1483. Temple sobre tabla. Madrid, Museo del Prado. © Foto Scala, Florencia.
- 14 S. Botticelli, *Historia de Nastagio degli Onesti* (panel II, detalle: La caza infernal), 1482-1483. Temple sobre tabla. Madrid, Museo del Prado. © Foto Scala, Florencia.
- 15 S. Botticelli, *Historia de Nastagio degli Onesti* (panel III, detalle: La caza infernal), 1482-1483. Temple sobre tabla. Madrid, Museo del Prado. © Foto Scala, Florencia.

- 16 S. Botticelli, *Historia de Nastagio degli Onesti* (panel II, detalle: La evisceración), 1482-1483. Temple sobre tabla. Madrid, Museo del Prado. © Foto Scala, Florencia.
- 17 S. Botticelli, *Historia de Nastagio degli Onesti* (panel II, detalle: Las vísceras devoradas por los perros), 1482-1483. Temple sobre tabla. Madrid, Museo del Prado. © Foto Scala, Florencia.
- 18 S. Botticelli, *Historia de Nastagio degli Onesti* (panel II, detalle: El héroe espantado), 1482-1483. Temple sobre tabla. Madrid, Museo del Prado. © Foto Scala, Florencia.
- 19 S. Botticelli, *Historia de Nastagio degli Onesti* (panel I), 1482-1483. Temple sobre tabla. Madrid, Museo del Prado. © Foto Scala, Florencia.
- 20 S. Botticelli, *Historia de Nastagio degli Onesti* (panel II), 1482-1483. Temple sobre tabla. Madrid, Museo del Prado. © Foto Scala, Florencia.
- 21 S. Botticelli, *Historia de Nastagio degli Onesti* (panel III), 1482-1483. Temple sobre tabla. Madrid, Museo del Prado. © Foto Scala, Florencia.
- 22 S. Botticelli, *Historia de Nastagio degli Onesti* (panel IV), 1482-1483. Temple sobre tabla. Colección privada. D. R.
- 23 L. Hervey de Saint-Denys, *Los sueños y las maneras de dirigirlos*, 1867. Lámina de frontis. © Foto colección del autor.
- 24-25 G. Galletti y escultor anónimo, Modelos de demostración obstétrica, hacia 1770. Terracota policroma. Florencia, Istituto e Museo di Storia della Scienza. © Foto Liberto Perugi, Florencia.
- 26 C. Susini, *Venus de los médicos* (cerrada), 1781-1782. Cera coloreada. Florencia, Museo Zoologico de La Specola-Universidad de Florencia. © Foto Museo Zoologico de La Specola/Saulo Bambi, Florencia.
- 27-29 C. Susini, *Venus de los médicos* (abierta), 1781-1782. Cera coloreada. Florencia, Museo Zoologico de La Specola-Universidad de Florencia. © Foto Museo Zoologico de La Specola/Saulo Bambi, Florencia.
- 30 C. Susini, *Venus desventrada*, 1781-1782. Cera coloreada. Florencia, Museo Zoologico de la Specola-Universidad de Florencia. © Foto Liberto Perugi, Florencia.
- 31 G. G. Zumbo, *La Peste*, 1691-1695. Cera coloreada. Florencia, Museo Zoologico de La Specola-Universidad de Florencia. © Foto Museo Zoologico de La Specola/Saulo Bambi, Florencia.

Índice onomástico

- Alberti, L. B. 28, 51, 54, 150 (n. 25),
153-154 (n. 58-60, 62), 158
(n. 113)
Anselmo de Canterbury 73
Apeles 25, 26
Argan, G. C. 149 (n. 22)
Artaud, A. 17
Azzaroli Puccetti M. L. 166 (n. 183,
186, 188)
- Baldinucci, F. 159 (n. 115)
Badinelli, B. 26
Barb, A. A. 161 (n. 135)
Barbaro, E. 150 (n. 23)
Barbensi, G. 166 (n. 183)
Barthes, R. 116-117, 165 (n. 170)
Basch, V. 148 (n. 12)
Baschet, J. 159 (n. 116)
Baskins, C. L. 159 (n. 118), 163 (n. 139)
Bataille, G. 37, 73, 79, 109-117, 130,
143, 158 (n. 111), 163 (n. 139),
165-166 (n. 151-169)
Baxandall, M. 153 (n. 57)
Beck, H. 149 (n. 21)
Bellosi, L. 159 (n. 117)
Benjamin, W. 42, 151 (n. 45)
Benvenuto da Imola 27
Bernards, M. 157 (n. 103)
Bernini, G. L. 26
Berchorius, P. (Bersuire) 61
Bernouilli, J. J. 149 (n. 21)
Bini, L. 84, 88
Bini, P. 84
Binswanger, L. 108-109, 111, 163
(n. 150)
Blume, D. 149 (n. 21)
Boccaccio, G. 65, 88-89, 98-100,
103, 105, 110, 153 (n. 54),
159-160 (n. 120-128), 161
(n. 138), 163 (n. 145-147)
Bocci Pacini, P. 148 (n. 16), 149
(n. 21), 152 (n. 49)
Botticelli, S. *passim*
Boulogne, J.-C. 165 (n. 170)
Branca, V. 160 (n. 134), 161 (n. 139)
Brickoff, M. 161 (n. 135)
Bronfen, E. 167 (n. 191)
Brown, P. 72, 157 (n. 105)
Brunelleschi, F. 27
Bucci, M. 166 (n. 187)
Buenaventura (san) 157 (n. 103)
Burckhardt, J. 141, 156 (n. 94)
Burke, P. 159 (n. 119)
- Cagnetta, F. 168 (n. 200)
Callmann, E. 159 (n. 118)
Cambó, F. 79
Carlino, A. 155 (n. 76)
Catalina de Bolonia (santa) 64-65
Cavalcaselle, G. B. 71
Céard, J. 155 (n. 76)
Cesáreo de Heisterbach 99
Charcot, J.-M. 42, 151, 152
(n. 44, 46)
Chastel, A. 98, 149 (n. 22), 154, 155
(n. 66, 78), 159 (n. 117), 160
(n. 132), 163 (n. 149)
Chauvet, G. 167 (n. 190)
Châtillon, J. 157 (n. 103)
Cheney, L. 149 (n. 22)
Chimirri, G. 157 (n. 106)
Cierei Via, C. 160 (n. 133)
Clark, K. 20, 22, 24, 30, 33-35, 38,
50, 55, 58, 112, 147 (n. 2, 5-8),
148 (n. 10, 12), 150-151
(n. 27-31, N 35), 154 (n. 67)

- Clemente de Alejandría 53, 154 (n. 63)
Cohen, M. 167 (n. 191)
Coligny, C. 149 (n. 18)
Cordero, F. 63, 155 (n. 81-82, 85), 156 (90-91, 93)
Cormier, R.-J. 158 (n. 106)
Cosme III de Medicis 156
Crowe, J. A. 71
- Dante 27, 78, 100, 161 (n. 136-137)
Dastur, F. 145
Deleuze, G. 160 (n. 133)
Della Porta, B. 66
Del Serra, A. 147 (n. 3)
Diderot, D. 53, 154 (n. 64)
Dijkstra, B. 167 (n. 191)
Dionisio el Areopagita (pseudo-) 71, 157 (n. 104)
Donati, L. 158 (n. 110)
Doueihy, M. 161 (n. 138)
Duerr, H. P. 157 (n. 106)
Dumézil, G. 47
- Empédocles 58
Erhart, G. 158 (n. 108)
Escoubas, É. 145
- Fédida, P. 151 (n. 43)
Ferenczi, S. 104-105, 163 (n. 143)
Fernando de Medicis 139
Ferrata, E. 26
Ficino, M. 28, 55, 149 (n. 22), 153 (n. 54), 155 (n. 73)
Fliess, W. 132
Flügel, J.-C. 163 (n. 143)
Folchi, M. 159 (n. 117)
Fontaine, M.-M. 155 (n. 76)
Foucault, M. 167 (n. 191)
Frangenberg, T. 145
Freud, S. 32, 33, 37, 42, 43, 47, 97-98, 104, 130, 132, 150-151 (n. 30, 32), 151-152 (n. 33, 44, 47, 48), 160 (n. 129, 131), 163 (n. 141-143), 166 (n. 192, 194-195)
- Gaforio, F. 56, 155 (n. 69)
Galletti, G. 123
Garfagnini, G. C. 154 (n. 80)
Garin, E. 149-150 (n. 22-23), 155 (n. 73)
Gaspary, A. 148 (n. 17)
Ghiberti, L. 27
Giansiracusa, P. 168 (n. 200)
Gizzi, C. 158 (n. 110)
Goethe, J. W. 52, 54, 154 (n. 64)
Gombrich, E. 152 (n. 49), 154 (n. 66)
Gougand, L. 158 (n. 106)
Gourmont, R. de 72, 158 (n. 107)
Grégoire, R. 157 (n. 103-104)
Gregorio de Nisa 71, 157 (n. 104)
- Harl, M. 156 (n. 96)
Haskell, F. 149 (n. 18)
Haulotte, E. 156 (n. 97)
Heckscher, W. S. 148 (n. 17)
Heidegger, M. 108
Heráclito 58
Hervey de Saint-Denys, L. 103, 163 (n. 140)
Hesíodo 59, 153 (n. 54)
Horacio 28
- Jordanova, L. 166 (n. 186), 167 (n. 191)
Juan de la Cruz (san) 71
- Klapisch-Zuber, C. 159 (n. 118)
Kleindienst, H. 167 (n. 191)
- Lacan, J. 128, 130, 135, 148 (n. 13), 162 (n. 139), 163 (n. 148), 165 (n. 171), 167 (n. 193), 167-168 (n. 196-199)
Lanza, B. 166 (n. 183, 186, 188)
Laplanche, J. 150 (n. 29)
Leclercq, H. 156 (n. 98), 157 (n. 106)
Lenzi, M. de 66
León Hebreo 56
Leonardo da Vinci 50
Leopoldo III (gran duque de la Toscana) 141
Lévi-Strauss, C. 47, 161 (n. 138)
- Lightbown, R. 46, 47, 50, 149 (n. 20), 153 (n. 50, 52), 156 (n. 95), 159 (n. 117)
Lorenzo de Medicis (llamado El Magnífico) 28, 63, 66, 136, 159 (n. 117)
Lossky, V. 157 (n. 104)
Luciano 28
Lugli, A. 166 (n. 185)
- Maestro Eckhart 71, 157 (n. 104)
Mandel, G. 159 (n. 117)
Manet, E. 115
Margolin, J.-C. 155 (n. 76)
Masaccio (Tomasso di Ser Giovanni, llamado) 34
Massinelli, A. M. 166 (n. 185)
Matlock, A. J. 167 (n. 191)
Medicis (familia) 115, 119, 121, 124, 135-136, 140-141, 159 (n. 117)
Meltzoff, S. 150 (n. 26), 152 (n. 49), 155 (n. 80), 156 (n. 95), 158 (n. 112)
Michaud, P.-A. 151 (n. 41)
Morella, L. 66
Müntz, E. 26, 149 (n. 19)
- Nietzsche, F. 38, 151 (n. 37)
- Odón de Cluny 73
Ovidio 25, 101, 161 (n. 138), 163 (n. 144)
- Panofsky, E. 28, 55, 61, 148 (n. 14), 150 (n. 24), 155 (n. 67-68), 156 (n. 77), 166 (n. 184)
Parronchi, A. 158 (n. 110)
Penny, N. 149 (n. 18)
Petrarca, F. 65
Pico della Mirandola, G. 28, 55, 56, 58, 59, 150 (n. 23), 155 (n. 72-74)
Pinchard, B. 155 (n. 80)
Pisano, G. 28
Platón 20, 58, 147 (n. 4), 153 (n. 54), 154 (n. 71)
Plinio el Viejo 25, 148 (n. 16)
- Poliziano, A. 17, 25, 44, 47-49, 55, 63-64, 148 (n. 17), 152-153 (n. 50-51, 53-55), 156 (n. 86)
Pollaiuolo, A. 71
Pontalis, J.-B. 150 (n. 29)
Potter, J. H. 160 (n. 134)
Potts, A. 149 (n. 18)
Praxíteles 26, 122
Prendergast, C. 167 (n. 191)
Propp, V. 161 (n. 138)
Pucci, A. 65, 159 (n. 117)
Pucci, G. 84
Pulci, L. 65
- Régnier-Bohle, D. 158 (n. 106)
Reinach, A. 148 (n. 16)
Ricketts, J. M. 160 (n. 134), 161 (n. 137-138), 162 (n. 139)
Ripa, C. 28, 150 (n. 24)
Risset, J. 164 (n. 152)
Rossi, P. 166 (n. 190)
- Sade, D. A. F. de 120-124, 139-140, 162 (n. 139), 165 (n. 172-181), 168 (n. 200, 202-211)
Savonarola, G. 22, 28, 30, 63-64, 72, 155 (n. 79, 83-84), 156 (n. 87-88, 92)
Schade, S. 152 (n. 46)
Schmitt, J.-Cl. 159 (n. 116)
Schultz, B. 154 (n. 61)
Settis, S. 151 (n. 41)
Solignac, A. 157 (n. 103-104)
Steinberg, L. 151 (n. 34), 157 (n. 100)
Susini, C. 126, 136, 140
Suso, H. 71
- Tertuliano 154 (n. 63)
Tietze-Conrat, E. 154 (n. 70)
Tiziano Vecellio 121, 123, 139
Tuena, F. 166 (n. 185)
Turguéniev, L. 167 (n. 191)
- Vasari, G. 19, 24, 80, 124, 147 (n. 1), 148 (n. 11), 159 (n. 115)
Vincent de Beauvais 99
Virgilio 78

Vischer, R. 151 (n. 39)
Vouilloux, B. 154 (n. 65), 161
(n. 140), 165 (n. 170)

Wackernagel, W. 157 (n. 104)

Warburg, A. 19, 26, 32, 38-44,
47-49, 55, 97, 107, 110, 141, 147
(n. 2), 148 (n. 17), 149 (n. 19), 150
(n. 28), 151 (n. 38-40, 42), 152
(n. 46, 47), 153 (n. 51, 53, 56), 156
(n. 99), 160 (n. 130, 133)

Williams, R. 145

Wind, E. 55-56, 58-60, 149 (n. 21),
154 (n. 69), 155 (n. 72), 155
(n. 74-76)

Witthoft, B. 159 (n. 118)

Zádár, Z. 159 (n. 118)

Zanca, A. 166 (n. 182)

Zumbo, G. G. 135, 136, 140, 168
(n. 200)

—
—
Este libro se imprimió en el mes
de junio de 2005,
en los talleres de
Industrias Gráficas Emegé,
de Barcelona,
por cuenta de Editorial Losada